











HANDBUCH
D E R
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON

PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON

DR. A. E. BRINCKMANN

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum-Stuttgart; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. Dr. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg; Privatdozent Dr. E. Diez-Wien; Dr. W. Drost-Leipzig; Privatdozent Dr. K. Escher-Zürich; Konservator Dr. A. Feulner-München; Professor Dr. P. Frankl-Halle; Professor Dr. W. Friedlaender-Freiburg; Professor Dr. A. Grisebach-Breslau; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Professor Dr. W. Pinder-Leipzig; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Professor Dr. W. Vogelsang-Utrecht; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Professor Dr. O. Wulff-Berlin



BERLIN-NEUBABELSBERG

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

MALEREI DER RENAISSANCE IN ITALIEN

DIE MALEREI DES 14. BIS 16. JAHRHUNDERTS IN MITTEL- UND UNTERITALIEN

VON

DR. KONRAD ESCHER
PRIVATDOZENT AN DER UNIVERSITÄT ZÜRICH



BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG



1. Piero di Cosimo, Tod der Prokris. London.

Einleitung.

Soll das Wesentliche des künstlerischen Schaffens im Süden im Gegensatz zu demjenigen im Norden klar erfaßt werden, so hat die Analyse und Synthese bei der mittelitalienischen Kunst einzusetzen; Oberitalien dagegen hat gleichsam eine Vermittlerrolle zwischen beiden künstlerischen Hemisphären übernommen. Für das 15. Jahrhundert fällt das Schwergewicht des künstlerischen Schaffens auf Florenz, für das 16. auf Rom. Die allgemeinen Voraussetzungen waren selbstverständlich auch für die Malerei maßgebend. In den genannten Städten pulsierte das künstlerische Leben am stärksten, waren die kulturellen Voraussetzungen die günstigsten, die Aufgaben die mannigfaltigsten und die schöpferischen, bahnbrechenden Kräfte am zahlreichsten vorhanden. Wie Florenz das am reichsten bewegte Kunstleben entfaltete — das Spiegelbild zur politischen Unruhe — so bietet die römische Kunst seit 1500 das reichste und vielseitigste Bild der Kunst des Cinquecento. Die vielen Anregungen und Probleme, die Florenz gestellt und gelöst hatte, das feierliche architektonische Zeremonienbild, die dramatische Erzählung, die wohl durchstudierte Einzelfigur, der ganze künstlerische Niederschlag des literarischen Interesses, der zentrale Zusammenschluß und die achsialen Beziehungen der Kompositionen, das Ausgehen von einer räumlichen Gesamtanschauung, all das findet in der römischen Malerei des 16. Jhhs. abschließende Zusammenfassung, aber auch seine Vereinfachung, Milderung und Abklärung. Über die Unterschiede wird an anderer Stelle zu reden sein. In die Gesamtentwicklung greift nun aber auch das weit ausgedehnte Umbrien mit bedeutenden Persönlichkeiten ein. Andere Städte und Gegenden vervollständigen das Bild der italienischen Malerei, ohne an der Entwicklung irgend welchen bedeutsamen Anteil zu nehmen; sie erfordern unser Interesse durch die Eigenart ihrer Malerei (Siena) oder durch die Verschiedenartigkeit der sich kreuzenden, auch ausländischen Einflüsse (Marken auf einzelnen Zentren, Neapel, Sizilien), oder sie tragen lediglich einen gelegentlich von einem Hauptzentrum abgeleiteten Provinzialcharakter (Abruzzen).

Gegenüber der gesamten nordischen Malerei des 15. und des 16. Jahrhunderts weist die mittelitalienische eine systematische Entwicklung im Großen auf. Jede Jahrhundertwende bedeutet

eine Art Klassik, das heißt Zusammenfassung aller bisherigen künstlerischen Kräfte, aber zugleich auch die Schaffung einer breiten Grundlage für neue Generationen. Die wichtigsten Wendepunkte und Schöpfungsereignisse fassen sich zusammen in die Namen: Giotto (kurz nach 1300), Masaccio (kurz nach 1400), Leonardo, Raffael und Michelangelo (um1500). Zwischen 1400 und 1500 erhebt sich nochmals als fester Ruhepunkt die große Gestalt Pieros della Francesca. Indem nun aber die Klassik der Meister der drei Jahrhundertswenden weiterlebte, löste sie sich, von innen heraus durch neue Ideale und Probleme gesprengt, mit Notwendigkeit auf, und die vielen Entwicklungslinien, die auf diese Weise sichtbar und lebendig wurden, bildeten später wieder die breitere Basis einer reiferen und umfassenderen Klassik. So dürfen wir in der Geschichte der mittelitalienischen Malerei trotz aller Mannigfaltigkeit und Ungleichartigkeit doch eine gesetzmäßig klare Entwicklung erkennen.

So wenig wie die Schwesterkünste ist auch die Malerei trotz der vielen Anregungen und Entlehnungen im Einzelnen eine Nachahmung des klassischen Altertums, das man damals erst in seinen spätesten Erzeugnissen und in den Werken seiner Maler überhaupt erst seit etwa 1500 und auch dann nur in sehr beschränktem Umfang kannte. Jede Epoche sah ja zudem das Altertum mit anderen Augen an. Wenn das ausgehende Quattrocento mit seinem Hang zu Beweglichkeit und Dramatik dieses Ideal im Pathos und dem Gewandstil der hellenistischen Kunst wiederfand, so fühlte sich die Hochrenaissance dem Altertum in der Betonung der artikulierten, sinngemäßen Form, der Harmonie aller Teile und der gesättigten Ruhe wesensverwandt; damals begann die bewußte Nachahmung zu Fälschungszwecken.

Im Gegensatz zum Norden liegt in Mittelitalien der Nachdruck auf dem Freskogemälde. Eine strenge aber heilsame, weil durchaus großzügige Erziehung zum Monumentalstil verdankte die italienische Malerei zunächst der byzantinischen Wandmalerei und Mosaikkunst, die in Flächengliederung, Reduktion der Erscheinung auf wenige große Eindrücke, in Ausbildung der Ikonographie und in Prägnanz der Darstellung einen dem alten Orient ebenbürtigen Stil geschaffen hatte. Aber das lateinische Element befreite sich schon früh von der herben Strenge, indem es die feierliche unumstößliche Gesetzmäßigkeit mittels eigenem Wohllaut der Linien und freieren Beziehungen der Bildteile zueinander milderte und die traditionellen und dekorativen Ausdruckswerte durch mehr individuelle ersetzte. Daß die Baukunst des Trecento wie des Quattrocento die Wand- und Gewölbeflächen mit ihren breiten und geschlossenen einfachen Räumen die Wandmalerei im weitesten Maßstab begünstigte, bedarf keines Nachweises.

Gegenüber dem Norden betont die Kunst Mittelitaliens in erster Linie das Kompositionelle, d. h. die Anpassung aller Teile an Fläche und Raum. Diese Fähigkeit erklärt die so häufige Wahl der Kreisform auch für mehrfigurige Bilder. Der Auffassung der Themata sieht man an, wie der Nordländer das Trauliche, Intime und Häusliche sucht und dabei gelegentlich ins Geschwätzige, Banale und Rohe verfällt, während der Mittelitaliener in erster Linie nach der edeln Form und der einnehmenden Schönheit in Gesamtanordnung wie Einzelfigur strebt. Dabei enthüllt er uns eine Fülle von Innigkeit und Zartheit, der aber auch Kraft und Energie innewohnt, uns mit feierlicher Stimmung beseelt, uns oft aber auch mit dem Gefühl der Leere ob des Nur-Formalen entläßt. Die ungezählten Madonnenbilder mit Heiligen und Stiftern, die uns die italienische Kunst hinterließ, sind zum überwiegenden Teil Repräsentationsbilder, die auf ihrer Rhythmik in Aufbau, Bewegung und Farben-Werte hin beurteilt sein sollen; wir verstehen sie nur innerhalb eines vergoldeten Renaissancerahmens als Mittelpunkt einer Kapelle von edler Renaissance-

architektur oder als Zielpunkt eines ganzen Renaissanceraumes; die niederländischen wie die deutschen atmen trotz der Symmetrien der Anordnung den Geist der stillen Häuslichkeit und des Familienglücks, ein enges seelisches Band umschließt Himmlische und Sterbliche, und wir ergänzen uns den Rahmen zu gotischem Schreinerwerk und versetzen das Bild in eine dämmerige Kapelle, oder noch lieber in einen mit Kleinkram ausgestatteten vornehmen Innenraum. In einem solchen lassen die nordischen Maler die Verkündigung an Maria vor sich gehen, während im Süden Maria den Gottesboten in der offenen Halle oder im pompösen Palastgemach empfängt. Das südliche Empfinden verlangt eine ausgesprochene Einstellung der Komposition auf die Hauptsache, d. h. die Figur und Gruppe, welcher die Umgebung Raum schaffen, überhaupt dienstbar sein soll, während der Nordländer sich nur innerhalb seiner Umgebung als Teil von ihr denken kann. Überhaupt ist sein Raumbegriff ganz ungeklärt und verschwommen; er verliert sich mit dem Hintergrund in der Tiefe und verzettelt oft genug die Handlung, wo der Südländer selbst bei einer Fülle von Episoden auf die Klarmachung der Raumtiefe, der einzelnen Raumschichten und des Verhältnisses der Figuren zum Raume drängt; und diese auch in seinem Rhythmus sich äußernde Logik, die im Norden nicht recht gegen die starken naiven Gefühlswerte aufzukommen vermag, sie waltet nicht allein bei dem herb-großen Masaccio, sondern auch bei dem zart-innigen Fra Angelico wie bei dem poesievollen Botticelli. Im Norden selbst hatte sie selbst um 1500 noch keineswegs überall gesiegt: Geertgen tot Sint Jans setzt seinen Johannes den Täufer in eine liebliche Wiesen- und Waldlandschaft, um ein artiges Stimmungsbild zu geben (Abb. 2). Pinturicchio läßt den jungen Arringhieri (Taufkapelle des Doms-Siena) in einer reichen Landschaft knien, versäumt aber nicht, die Figur durch energische, in den verschiedensten Richtungen geführte Linien im Bilde zu verankern, wobei sich aber alles landschaftliche Detail nicht als Stimmungsfaktor vordrängt, sondern als Kompositionsfaktor der Figur unterordnet (Abb. 3). Die Südländer unterbrechen also das schmückende Detail der Handlung, während die nordischen Künstler oft genug durch unzählige niedliche Sächelchen, die sie nicht missen mögen, den biblischen Hauptvorgang als Ereignis der kleinbürgerlichen Welt empfinden lassen. Auch im italienischen Tafelbild lebt etwas von der Großzügigkeit des Freskogemäldes; das nordische, hauptsächlich niederländische Tafelbild weckt in den vielen schmückenden Nebendingen beständig Erinnerungen an feine Kalenderminiaturen. Wieviel umständlicher erzählt Gerard David die Taufe Christi als Ve-



2. Geertgen tot Sint Jans, Johannes. Berlin. Phot. Ges. Berlin.



3. Pinturicchio, Arringhieri. Siena. Dom. Phot. Alinari.



4. Ghirlandajo, Madonna und Heilige. Florenz. Phot. Alinari.

rocchio oder gar Lorenzo di Credi! Trotz seines Reichtums an Detail verliert sich Fra Filippo Lippis Wald nie in der Ferne, sondern er baut sich, wie Gozzolis Berge, als fest abschließender Hintergrund auf. Der Südländer will das logisch Organisierte und räumlich Faßbare, der Nordländer sucht im leeren wie im vollgestopften Bildraum das Unendliche, das Irrationale. Er läßt auch in der Figurenzeichnung bis über 1500 hinaus die gotische Brüchigkeit, den Gewandschwall und oft genug die Unsicherheit der Gebärden und Bewegungen überhaupt bestehen, und setzt seinen Realismus der Gestalten vielfach aus wunderlichen Einzelfällen zusammen; der Süden aber drängt schon im Trecento auf klar gebaute, verständlich artikulierte Einzelerscheinungen, und wo er über den allgemeinen Typus hinaus zum individuellen Einzelfall übergeht, da bringt er Porträts oder packende Charaktergestalten; das Ebenmaß der Erscheinung, das Kühne, Scharfe, Glühende seiner Physiognomie, die vornehme Lässigkeit der Gebärden, und die Begabung zur Eloquenz, all diese heute noch zu beobachtenden Vorzüge des Südländers spiegelten sich zusammen mit der unbändigen Kraft und Gewaltsamkeit der typischen Renaissancemenschen in der bildenden Kunst mit unübertrefflicher Klarheit wieder. Selbst am Ende des 15. Jhhs. wird die Eleganz zierlich bewegter Gewänder und der plastische Wert brüchiger Falten nie vollständiger Selbstzweck gegenüber dem or-

ganischen Zusammenhang der Erscheinung. Landschaft und Architekturprospekt sind bei den Niederländern noch so detailliert und mannigfaltig wie nur je, während sie im Süden sich immer ausschließlicher auf räumliche und kompositionelle Funktion beschränken.



5. Hugo van der Goes, Anbetung. Florenz. Uffizien. Phot. Brogi.

Das Porträt, diesseits und jenseits der Alpen ein Hauptanliegen des 15. Jhhs., entfaltet sich in den Niederlanden am besten im Andachtsbild; aber es bleibt etwas kleinbürgerliche Enge und ein sorgfältiges, fast ängstliches Festhalten des Tatbestandes an ihm haften; im Süden dient das Bildnis dem Kultus der Schönheit und des Ruhmes; schon das scheinbar altertümliche Profilbildnis wird, mit und ohne äußere Zutat, Träger starker Persönlichkeiten und ausgesuchten Liebreizes; an ihrem bedeutenden Eindruckswert zweifelte man gar nicht, wenn man sie sogar vor freien Luftraum über weite Landschaft setzte. Die große Bedeutung, welche das Bildnis schon während des Trecento im Freskobild einnahm, gab auch dem Einzelbildnis eine entschiedenere und bestimmtere Haltung als im Norden. Das Frauenbildnis bezeugt, wie die weltliche Erziehung die Frauen befähigte, am Leben der Männer Anteil zu nehmen, in den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens zu treten, ja eine ganze humanistische Kultur um die eigene Persönlichkeit zu sammeln; Frauen, die auf der Höhe der Geistes- und Charakterbildung stehen, leiten am Hofe von Urbino die Unterhaltung, aus der sich der „Cortegiano" zusammensetzt.



6. Ghirlandajo, Anbetung. Florenz. Uffizien. Phot. Brogi.

Die nordische Malerei entsprang vorwiegend dem Gefühl; der südlichen stand systematischer wissenschaftlicher Unterricht zur Seite. Die Klarheit ihrer Raum-

auffassung und die Sicherheit ihrer Darstellung verdankte sie den Theoretikern der Perspektive und zwar vor allen dem Baumeister Brunelleschi. In der Kenntnis der Linearperspektive stand Jan van Eyck bedeutend hinter Masaccio zurück. Diese wie die schon erwähnten günstigen Bedingungen seitens der Architektur ermöglichten neben der klaren und richtigen Raumdarstellung im Einzelbild schon im 15. Jhh. die Ausbildung des Illusionsstils im Großen, d. h. die Umwandlung einer Wand oder eines ganzen Raumes in eine Scheinarchitektur, oft mit Blick ins Freie, also mit scheinbarer Erweiterung des Raumvolumens und gar mit Figuren in verkürzter Untersicht und mit Rücksichtnahme auf den Standpunkt des Beschauers. Kirchen, Paläste, Villen, Klosterräume usw. pflegten diese Kunst, bis der Barockstil aus ihr die letzten künstlerischen Möglichkeiten auslöste. Wo hat der Norden im 15. Jhh. Entsprechendes aufzuweisen?

Geschichte und geographische Lage Italiens ermöglichten, auch wenn wir von Oberitalien absehen, einen viel größeren Reichtum an künstlerischen Richtungen als irgend eines der Länder diesseits der Alpen, und diese erstaunliche Menge an bedeutenden Künstlerindividualitäten wird nur aus der Tatsache zu erklären sein, daß die Geschichte der Neuzeit mit der Selbständigmachung der Einzelpersönlichkeit in Italien anhebt. Und diese vielen großen Meister sind uns nicht allein durch Inschriften und Urkunden bekannt, sondern durch Quellen, welche der Norden im 15. Jhh. nicht kennt. Die Künstlerbiographien und andere gesammelte Mitteilungen über die Meister: der Libro di Antonio Billi, die Kommentare Ghibertis, die Viten des Giovan Battista Gelli, nebenbei auch Paolo Giovios Elogien, der Codice Magliabechiano, u. a. m., vor allem aber die Viten Vasaris, sie alle eröffnen eine reiche derartige Literatur und beweisen, daß die Künstler obschon mit den Handwerkern zusammen zunftmäßig organisiert, doch jener Zeit dasselbe Interesse boten wie berühmte Männer der Geschichte. Und diese früheste moderne kunstwissenschaftliche Literatur, welcher noch die Pliniusübersetzung des Cristoforo Landini, der Dantekommentar des Villani, die Abhandlung des Bartholomaeus Facius betitelt „de viris illustribus" und die Terzinenchronik des Giovanni Santi beigefügt werden mögen, sind hochbedeutende Zeugnisse des erwachten historischen Sinns. Und mögen die Mitteilungen der Ricordi d. h. der Sammlungen häuslicher und geschäftlicher Notizen (solche von Neri di Bicci, Alesso Baldovinetti und Domenico Ghirlandajo) wie diejenigen der Tagebücher (solche von Luca Landucci und Agostino Lafini) mitunter belanglos scheinen, so beweisen sie doch eine gegenüber dem Mittelalter höhere Einschätzung der künstlerischen Tätigkeit. Eine Reihe von italienischen Künstlern zeichnet sich nun durch die Universalität ihrer Tätigkeit aus, lange bevor Leonardo da Vinci als der glänzendste Typus des Universalmenschen auftrat. Und neben der Künstlerbiographie geht die Kunsttheorie einher, d. h. die Beschäftigung mit dem Wesen des Schönen, einem Erbteil des klassischen Altertums; mit seiner umfassenden Betrachtung der Künste bereiten Ghiberti, Leon Battista Alberti und Filarete auf Leonardos Traktat von der Malerei vor. Mit solchen Werken ist die Kunst der rein technischen Würdigung enthoben und mit der Vereinigung von Praxis und Theorie eine philosophische Betrachtungsweise der Kunst erreicht. Die Kunst beruht auf Gesetz und Regeln, und die wichtigsten sind Perspektive und Proportionen; Wohllaut der letzteren ist vollkommenstes Naturgesetz; mit ihm deckt sich auch der Begriff der „bellezza", der jetzt zum ersten Mal auftrat. Auf dieser soliden Grundlage aufgebaut, wurde die Kunst von Alberti als Wissenschaft formuliert. Damit waren aber auch die Anfänge zur Kunstspekulation gegeben, die sich sofort in zwei Richtungen von noch ungleicher Bedeutung bewegte: „einmal in der schon in der Antike vorgebildeten weitaus mächtigeren Tendenz, in der Kunst ein objektives, den Kategorien von Zeit und Raum wie dem Subjekt entrücktes spezifisches Wesen zu erkennen, als das sich immer deutlicher der schon von Alberti als dunkel und schwankend

empfundene Begriff normierter Schönheit entwickelte; dann in dem tastend schon im Neuplatonismus, namentlich von Plotin beschrittenen Wege, die psychische Beschaffenheit und Tätigkeit des künstlerischen Subjekts zum Ausgangspunkt zu nehmen". Bei den Theoretikern der Frührenaissance liegt also nicht nur die klassische Auffassung von der Kunst, sondern auch die moderne „psychologische" vorgebildet. Die höhere Bedeutung des Menschen, welche implicite aus den früher erwähnten Künstlerbiographien spricht, ermöglichte auch die literarische Verherrlichung des vollendeten Gesellschaftsmenschen in Castigliones Cortegiano, der in einem Idealbild alles zusammenfaßt, was die vortreffliche Kultur an den italienischen Fürstenhöfen bisher an weltmännischer Erziehung in ritterlicher Tapferkeit, humanistischer Bildung und höfischem Schliff geschaffen hatte.

Wenn also der Norden seine bildende Kunst aus einer übermächtigen Gefühlswelt heraus erschafft, so lehrt die italienische Geschichte (im weitesten Sinne des Wortes), daß ein ausgeprägter Rationalismus das ganze Leben regiert. Dieser sprach aus der Tyrannis des Einzelnen so gut wie aus einer Stadtrepublik, aus dem Einzelcharakter wie aus der dargestellten Erscheinung, ja aus dem schon erwähnten klar ausgeprägten dreidimensionalen Aufbau eines Bildes. Er zog aus Kreuzzügen und Handelsfahrten hohen geistigen Nutzen und ermöglichte jene schon angeführte Biographik und Kunsttheorie. Und als die vornehmste Stätte dieses Rationalismus galt Florenz, wo die Malerei stets einen wissenschaftlich begründeten, exakten, teils herben, teils aber auch vielseitig experimentell begründeten Charakter trug. Die glänzenden wirtschaftlichen Verhältnisse, in welchen sich die italienischen Gemeindewesen, hauptsächlich Florenz, befanden, haben das künstlerische Leben gewiß gefördert; reichliche Aufträge flossen den Künstlern von Staat, Korporationen und Privaten zu. Man mag auch zugeben, daß die Hochrenaissance mit ihren üppigen, stattlichen Erscheinungen, in ihrem würdevoll gewichtigen Gehaben einen prägnanten Ausdruck der großkapitalistischen Wirtschaftsform jener Zeit und des Anhäufens ungeheurer Reichtümer bedeutete und man mag dabei an das glänzendste Beispiel dieser Kultur, an den Kaufherren Agostino Chigi, denken; und dennoch können die ökonomischen Verhältnisse nie und nimmer zur erschöpfenden Erklärung des inneren Wesens einer Kunst herangezogen werden, denn auch der Norden, und zwar die Niederlande hatten damals ebenso glänzende Wirtschaftsverhältnisse aufzuweisen. Aber wie ganz anders war ihre Kunst geartet! Wir dürfen Mäzene, wie z. B. den Herzog von Berry oder niederländische oder deutsche Großkaufleute hinsichtlich ihrer Tätigkeit für die Kunst nicht geringer einschätzen als einen Malatesta, Montefeltre oder einen Cosimo Medici; freilich muß ergänzend hinzugefügt werden, daß sich die italienischen Mäzene des 15. Jhhs. inmitten einer blühenden humanistischen Kultur mit einer Fülle von Anregungen befanden, die im Norden nicht entfernt in demselben Maße vorhanden war. Welcher deutsche, französische oder niederländische Großbankier hätte aber wie Cosimo Medici eine Akademie gründen oder wie sein Enkel Lorenzo il Magnifico eine Sammlung von Antiken anlegen und den Künstlern zugänglich machen können? Und wo ist im Norden die glänzende als Schloß und Landhaus entstandene Villenkultur zu finden, mit welcher Italien den Anschluß an das klassische Altertum suchte?

Die italienische Kunst, die im früheren Mittelalter auf einer sozusagen internationalen Kultur beruht hatte, erhielt seit dem 14. Jhh. wieder abendländisch nationalen Nährboden, indem das klassische Altertum, d. h. hauptsächlich das Römerreich als große Vergangenheit, die Helden jener Zeit als die direkten Ahnherren der Zeitgenossen galten. So kamen ihre Taten, hauptsächlich Schlachten und Triumphzüge zur Darstellung, und zwar mit Vorliebe auf Hausmöbeln, wie den Cassoni (s. u.), um so in engster persönlicher Beziehung zum Besitzerpaar zu stehen.

In den soeben erwähnten Triumphen aber glaubte man vollends das Altertum wieder zu besitzen; hatte schon Dante durch den religiösen Triumphzug Beatrices und Petrarca durch seine schwerfällig allegorischen Triumphzüge das Interesse dafür geweckt, so mühten sich die Humanisten mit Nacherzählen, Erfinden, Rekonstruieren und Beschreiben solcher Triumphzüge ab, bis die Ruhmesgier und das Schaubedürfnis jener Zeit den stillen Wunsch in Tat umsetzte, indem sich siegreiche Feldherren als römische Helden feiern ließen, ganz besonders Papst Julius II. So sehr stand bei solchen festlichen Umzügen mit ihrem Kostümprunk die antike Ruhmesidee im Vordergrund, daß alle derartigen Umzüge, gleichviel, ob geistlich oder weltlich „trionfi" genannt werden; unter Lorenzo Medici, dem glänzenden Festarrangeur und Lebenskünstler, wurden sie mit Gesang und Deklamationen durchsetzt und kamen mit ihrem ganzen umständlichen Gemenge von Allegorie, Antikem und Realistisch-Modernem in die Theateraufführung hinein. Tafelbilder, Wandgemälde und Cassoni berichten von der hervorragenden Bedeutung der Trionfi für die bildende Kunst, die ja aus jeder Art von Prachtentfaltung ihren Nutzen zog: profane Schauspiele, wie z. B. das Orpheusdrama des Polizian oder das Schauspiel von Cephalus und Procris, fanden in der Truhenmalerei ihren künstlerischen Niederschlag, während die geistlichen Schauspiele höchstens auf die Predellenbilder einen direkten Einfluß ausübten.

Angesichts des weiten Umfangs antiker Themata, welche die Renaissance in ihren Darstellungskreis aufnahm, und angesichts gewisser formaler Anlehnungen könnte einem oberflächlichen Beobachter die Kunst dieser Zeit wirklich als heidnisch erscheinen. Der Hinweis auf die unzähligen religiösen Bilder, die an Zahl die rein humanistischen bei weitem übertreffen, erledigt die Frage in dem Sinne, daß das ganze Altertum nicht Weltanschauung, sondern nur Bildungselement war, daß man es aber nicht nur mit dem klar richtenden Verstand, sondern auch mit vollem überschwenglichem Herzen aufnahm, weil man in ihm das geistesverwandte Erbe der Väter und künstlerisch etwas im Grunde Verwandtes erblickte.

Beim Thema der Ruhmeskunst mögen noch die seit Giotto in Italien dargestellten Uomini famosi und weltlichen Bilderfolgen erwähnt sein, welche in rein chronikartiger Reihenfolge die Ruhmestaten eines Helden oder wenigstens die bemerkenswertesten Ereignisse seines Lebens aufzählten: So wurden Pius' II. „Geschichte" von Pinturicchio in der Dombibliothek in Siena erzählt, und so illustrierte Vasari Pauls III. für die Kultur so segensreichen Pontifikat in der Cancelleria in Rom. Wie in den „antikischen" Triumphzügen auch die mittelalterlichen Allegorien der freien Künste aufmarschierten oder zu Wagen fuhren, so hatten sie auch noch ihre hohe Bedeutung in der bildenden Kunst: dem Geiste ernster wissenschaftlicher Arbeit gaben die Tafeln Ausdruck, auf denen Melozzo da Forlì und Justus van Gent für die herzoglich urbinatische Bibliothek die sieben freien Künste thronend mit je einem ihrer Jünger malten. Die Gewissenhaftigkeit, mit der die Ausbildung der Jugend in den vornehmen Häusern durchgeführt wurde, spricht aus Botticellis Fresko für die Villa Lemmi, auf dem der junge Lorenzo Tornabuoni durch die freien Künste der von den Tugenden umgebenen Braut zugeführt wird. Einer so gründlichen und ausgedehnten Geisteskultur, die aber doch des naiven Glaubens nicht entbehrte, konnten auch astrologische Themata nicht fern sein; aus Himmelskörpern und Tierkreiszeichen wußte Peruzzi in der Villa Farnesina in Rom ein raffiniertes Illusionsstück zu schaffen, und neben der ausführlichen Ruhmeschronik der Farnese, mit welcher die Brüder Zuccari die Säle von Schloß Caprarola schmückten, fand auch der Sternenhimmel als lenkende Macht seine Darstellung.

Auch die Profanarchitektur Mittelitaliens gewährt anscheinend der Malerei ein viel ausgedehnteres Tätigkeitsfeld, als es im Norden der Fall war. In den Historienbildern traten im 15. Jhh. die französischen Stoffe gegen die aus gründlicher Lehre geschöpften antiken Themata,



7. Florentinisch, Triumph Amors. Florenz. Uffizien. Phot. Alinari.

meist mythologischen Erzählungen zurück, welche dann so oft die prunkvollen Gemächer des 16. Jhhs. schmückte; des Apuleius anmutiges Märchen von Amor und Psyche schien zum Privilegium der Schule Raffaels geworden zu sein, nachdem es schon die Cassoni-Maler des 15. Jhhs. mit aller Ausführlichkeit dargestellt hatten. Auch die Taten des Herkules und Bacchanalien sah man gern als Wandverzierung. Während aber das nordische Wohngemach fast ausschließlich die Plastik für Wand, Boden und Möbel benutzte und die Malerei höchstens im Andachtsbild und etwa im Porträt zuließ, läßt sich vom italienischen, und dank besonders eingehender Erforschung hauptsächlich vom Florentiner Wohnraum sagen, daß ihm zu vollendeter Ausstattung alle Künste gleichmäßig dienstbar waren. Der Malerei blieben, auch wenn ihr nicht mehr ganze Wände gewährt wurden, doch noch das hölzerne Getäfel des unteren Wandteils (Spaliere), die Schrankfüllungen, die Truhen (Cassoni), die Tondi (kreisförmige Hausandachtsbilder), die Geburtsteller (deschi da parto), bemalte Schilder nebst den über den Rücklehnen angebrachten Reihen von Bildern, Gemälde mit gemeinsamem Rahmen (cornici), nebst den Supraporten, Betten, Klavierdeckeln und Waffenschränken. Faßt man schließlich noch die bemalte Kassettendecke,

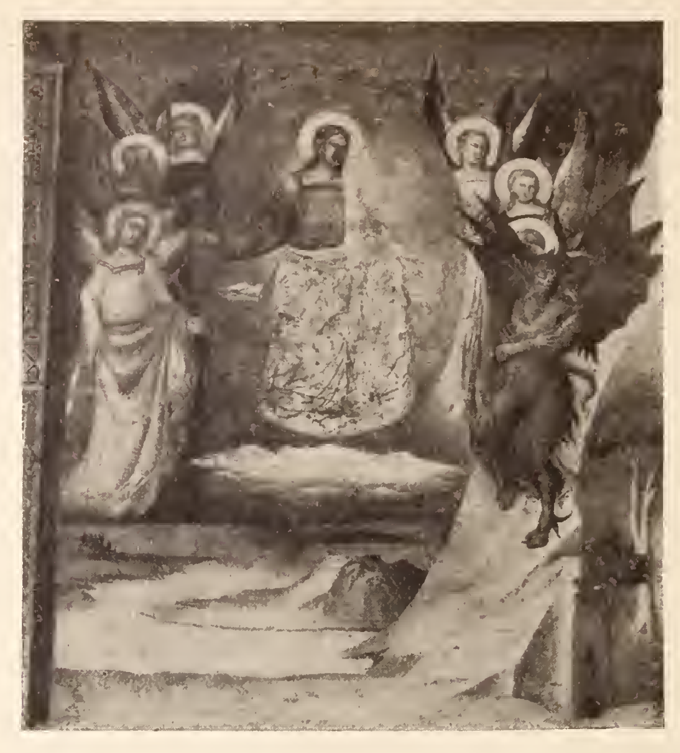
die Vergoldung der Wandgliederung und den bunten Fliesenboden mit den genannten Möbeln zu einer künstlerischen Einheit zusammen, so entsteht der Eindruck eines aufs Ganze und Große zielenden, künstlerischen Wollens. Die Wohnkultur der Renaissance ist vielleicht das unmittelbarste Zeugnis dafür, was die bildende Kunst dem Renaissancemenschen bedeutete. Liegt der Reiz des nordischen Gemachs des 15. Jhhs. im Intimen, d. h. in den liebevoll zusammengetragenen Einzeldingen, so beruht der künstlerische Wert des italienischen Renaissancegemachs vielmehr darin, daß alle Teile wie füreinander gemacht und zu einem großen Ganzen zu gehören scheinen, wobei den Werken der großen Meister der Ehrenplatz vorbehalten blieb; für noch leere Plätze wurden die Bilder eigens bestellt. In solchen Gemächern können wir uns nur selbstbewußte, kühl berechnende, aber auch wieder fest entschlossene, körperlich und geistig harmonisch ausgebildete Tatmenschen denken, die aber Genuß und Pflege der Schönheit als eine Lebensaufgabe betrachteten; wenn ein Geburtszimmer mit religiösen aber auch mythologischen Bildern ausgestattet war, so bezweckten diese, den Frauen zu helfen, schöne Kinder zu gebären. Diese bemalten Möbel werden kaum in einer Geschichte der italienischen Malerei gewürdigt werden; auch hier soll nur insofern ihrer gedacht werden, als sie, z T. Werke bedeutender Meister, wie Baldovinetti, Uccello, Domenico Veneziano, Gozzoli, Botticelli, Piero di Cosimo, Sano di Pietro, Cozzarelli u. a. m. eine illustrierte Enzyklopädie der geistigen Bildung jener Zeit darstellen, und zwar hauptsächlich die Cassoni oder Truhen. Florenz und Siena haben die stärkste natürlich ateliermäßige Produktion an solchen Truhen aufzuweisen; eine ungeteilte Frontfläche begünstigte den vorwiegend epischen Cassonestil in Florenz, während Siena an der alten geteilten Fläche festhielt. Aus dem alten Testament wurden diejenigen Themata gewählt, welche an Jugend, glückliche Vereinigung zweier Liebender oder hervorragende Frauengestalten erinnerten; aber etwa drei Viertel der Bilder stammten aus der Profanwelt, wobei man direkt aus den alten Quellen, hauptsächlich Ovid und Livius, aber auch aus Homer, und indirekt aus der Überlieferung durch Dante, Boccaccio u. a. schöpfte; Plutarch, den Federico Montefeltre und Pontanus besonders hochschätzten, kam dem Heroenkultus entgegen, Livius lieferte die beliebte Erzählung vom Raub der Sabinerinnen und die nachher erfolgte Versöhnung. Ein Schlachtenmaler illustrierte die Kriegstagebücher des Capponi. Die zahlreichen anmutigen, z. T. auch tragischen Novellenstoffe waren hauptsächlich aus den Gesta Romanorum geschöpft, doch lieferte natürlich auch Boccaccio seine Beiträge. Häufig entwarfen die Künstler das Bild durchaus selbständig, häufig aber gingen die Kompositionen auf den Archetypus einer Handschrift zurück. Die Innenseiten der Deckel enthielten Stoffmuster oder Liegefiguren.

Die niederländische Malerei des 15. Jhhs., welche oben in ihrem prinzipiellen Gegensatz zur italienischen erörtert wurde, gewann jedoch für die mittelitalienische Malerei der Frührenaissance eine Bedeutung, welche hinter derjenigen des Altertums für die Plastik nicht viel zurückstand; denn in ihr fanden die Italiener Vorzüge, welche ihre eigene Malerei nicht entfernt in diesem Maße aufzuweisen hatte: An erster Stelle ist die mit ihrer Öltechnik erzeugte wunderbare Illusionskraft bei Wiedergabe der Oberflächen der Gegenstände, dazu die minutiöse Feinheit in der Ausführung, die auch in kleines Format eine ganze farbige Welt zu zaubern vermochte; anscheinend glaubten die Italiener auch der Andacht, wie sie ein Niederländer auf Stifterbildern malte, mehr als der großzügig formellen Auffassung der eigenen Landsleute. Dies bewog reiche Kaufleute und Agenten großer Handelshäuser (Arnolfini, Tani, Portinari) sich in den Niederlanden in selbständigen Porträts oder auf großen Altarbildern malen zu lassen; Tommaso Portiniari stiftete den von Hugo van der Goes etwa 1476 gemalten Flügelaltar im Hospital Sta. Maria Nuova in Florenz; derselbe ließ von Memling ein Jüngstes Gericht (heute in Turin) und sein und seiner



8. Memling, Madonna. Florenz. Uffizien. Phot. Alinari.

Gattin Bildnis malen (Paris, Louvre). Und umgekehrt wanderten nebst französischen und flandrischen Teppichen zahlreiche für hohe Summen erstandene niederländische Gemälde in vornehmen italienischen Privatbesitz (Cosimo Medici, Borso d'Este, Alfonso von Aragon). Häufig wurden in florentinischen Häusern als Wandschmuck flandrische Leinwandbilder mit Gesellschafts- und Volksszenen als Ersatz für die Arazzi verwendet. Man schätzte die Niederländer um ihrer intimen Landschaften, ebensosehr aber auch um ihrer Portraits willen, welche ihrerseits die Entwicklung der italienischen Bildnismalerei in hohem Maße förderten; die Erwerbung von niederländischen Künstlerselbstbildnissen zeugt für die Wertschätzung der Persönlichkeiten wie der Gattungen. Die Art und der Umfang des niederländischen Einflusses auf die mittel- und unteritalienische Malerei wird Gegenstand besonderer Ausführungen sein, ebenso wie die grundlegende Bedeutung der Aktfigur, nachdem diese einmal als die Hauptsache bildlicher Darstellung erkannt war; nur die eine Tatsache mag an dieser Stelle Erwähnung finden, daß Rogier van der Weyden 1449—50 in Italien weilte, hier Gemälde hinterließ, aber eben ohne jeglichen Einfluß von seiten der Kunst dieses Landes heimkehrte, während man hier anscheinend seinen Bildern das größte Interesse entgegenbrachte.



9. Francesco da Volterra, Hiobgeschichte. Pisa. Phot. Alinari.

I. Die Auflösung der Gotik als Vorspiel der Quattrocentokunst.

Der Schauplatz dieses Entwicklungsprozesses ist Toskana, die Träger in der Hauptsache die Städte Florenz, Siena und Pisa. In Florenz vollzieht sich die Ablösung von Giottos kristallklarer Logik namentlich in der zweiten Hälfte des 14. Jhhs. unter Mithilfe des sienesischen Einflusses, der seit dem Wirken des Simone Martini und der Brüder Lorenzetti eine freiere, detailreichere und farbensinnliche Kunst vertritt. Seit 1370 kommen als wichtigster Denkmälerschatz eine Reihe von Freskenfolgen im Camposanto zu Pisa hinzu. Das Wesen der Trecentomalerei kann wohl in einige wesentliche Züge zusammengefaßt werden; doch ist vorauszuschicken, daß diese Epoche sowenig wie das Quattrocento etwas Abgeschlossenes bildet; schon die Überschrift besagt, daß auch sie stetigem Wandel unterworfen; nur schreitet die Entwicklung nicht so rasch vorwärts und verteilt sich nicht auf so viele Künstlerindividuen, und diese selbst ragen weniger über die Gesamtheit hinaus als viele Meister des Quattrocento. Mit meist weniger großzügig aufgebauten Typen in einfacher ornamental rhythmisch empfundener Gewandung vollziehen sich die Handlungen. Ähnlich wie in der antiken Kunst wiederholen sich die Motive. Gegenüber der idealen Gestaltung stehen anfangs individuelle und genrehafte Figuren durchaus in der Minderzahl. Die Körper geben sich als ruhende Flächen mit scharfer Umgrenzung. Nur wenige, von außen hereingetragene Zufälligkeiten bringen Wechsel in das antike Thoraxschema, das der Körperdarstellung zugrunde liegt; solche dem Modell abgelauschte Besonderheiten galten als Naturstudium. Gelangte die Malerei schließlich zu deutlicher Körperunter-

scheidung, so gelang dies nur mittelst zweier Extreme: schwammig weich oder eingeschrumpft. Einfache, große lineare Beziehungen schaffen die Handlung in weit höherem Maße als Gebärden und Mienen; auch am Einzelobjekt spricht die Linie vernehmlicher denn Form und Farbe; auf nähere Formbezeichnung läßt sich die Linie nicht ein; ihre Funktion bleibt die einer möglichst großzügigen und allgemeinen Festlegung der Gesamterscheinungen. Die Stärke der Maler liegt dagegen in der Darstellung der Gewandung, auf welcher die Standfestigkeit und ornamentale wie plastische Schönheit der menschlichen Figur beruht. In Landschaft und Baulichkeiten herrscht noch immer der mittelalterlich symbolische Charakter, der von den Dingen der Umwelt nur Abkürzungen gibt und diese nicht ins richtige Verhältnis zu den Figuren setzt. Im Andachtsbild herrscht strengste Symmetrie. Neutraler Hintergrund macht die Rechte des mittelalterlichen Flächenstils noch geltend; auf schmaler, von Giotto eroberter und dem Vorgang angepaßter Bühne vollziehen sich die Vorgänge.

Die Malerei strebt jetzt aber nach dem absoluten freien Raum. Die Erzählung soll nicht mehr an eine schmale Bühne gebunden bleiben, sondern die Figurengruppen und Einzelgestalten sollen ihre gegenseitigen Beziehungen in der dritten Dimension finden. Verschiedene Handlungen dürfen nun nicht mehr gleichwertig nebeneinander bestehen wie bisher, sondern Nebenepisoden müssen sich einer Haupthandlung unterordnen. Dies sind die eine neue Epoche der Kunst verkündenden Forderungen. Wie aber gelangte man zu deren Erfüllung? Im ausgehenden Trecento suchten die Maler die Raumtiefe durch diagonales Einstellen komplizierter Gebäude oder durch ähnliche Aufstellung von Felskulissen zu erzwingen (Taddeo Gaddi, Giovanni da Milano, Agnolo Gaddi). Um den Eindruck der Raumweite zu erreichen, lassen sie den Boden ansteigen (Francesco da Volterra) oder sie teilen die Bildfläche zwischen Handlung vorn und weite Szenerie im Hintergrund (Agnolo Gaddi). Das ausgehende Trecento drängt somit nach Bereicherung des Schauplatzes, und so werden Gebäude und Landschaftsrequisiten zusammen getragen, oft nur kindlich nebeneinander gestellt, oft aber auch zur künstlerischen Einheit verbunden. Die Gebäude, als die wichtigsten Raumfaktoren, sucht die Malerei nun allmählich des altertümlich andeutenden Charakters zu entkleiden, sie als Innen- wie Außenansichten zu den Figuren in ein richtiges Verhältnis zu setzen; aber sie kommt dennoch nicht über Ansätze dazu, ja überhaupt über den dualistischen Charakter zwischen Innen- und Außenansicht nicht hinaus. Hinsichtlich der perspektivischen Konstruktion gelangt das Trecento zu zwei Lösungen, der Teilungskonstruktion und der Fluchtpunktkonstruktion für die Einzelebene, und verwandte als weiteres Mittel der Tiefenillusion den Wechsel heller und dunkler Flächen auf der verkürzten Ebene. Die Trecentomalerei hat die Gebäude wohl reichlich verziert, ihnen aber selten Materialechtheit, d. h. Steincharakter verliehen. Sie beharrt auch bei der aus der byzantinischen Malerei abgeleiteten Bergform der abgetreppten scharfkantigen, vielfach willkürlich gefärbten und grell beleuchteten Felsen, gelangt aber trotzdem gelegentlich zu groß gesehenen Gebilden. Die Bäume tauschen wohl ihre alte symbolische gegen eine Naturform um, welche der Scheidung von Stamm und Krone gerecht wird, aber ihr Größenverhältnis zu den Figuren spricht doch noch für das Festhalten an der mittelalterlichen Auffassung. An Stelle der sachlichen Strenge, die Giotto in seiner Erzählungskunst walten ließ, tritt sprudelnde Fülle; die Statisten, das Genre, die originellen Charakterköpfe und die Menschen in Zeittracht, welche den Beschauer über Gebühr von der Hauptsache ablenken, mehren sich, aber diese Fülle hat oft genug Eintönigkeit zur Folge, weil die Maler noch über keine große Skala von seelischen Ausdruckswerten verfügen. Ihren ornamentalen Charakter, der sich bald eckiger, bald weicher äußert, gibt die Gewandung erst im 15. Jhh. zugunsten einer der Wirklichkeit nachempfundenen plastischen Auffassung preis. Im ganzen

Trecento verhüllt, mit verschwindend wenigen Ausnahmen, der neutrale einfarbige Grund die unendliche Raumtiefe und die freie Atmosphäre.

An der „Modernisierung" der florentinischen Malerei gebührt Siena das Hauptverdienst. Schon Duccio, dann aber Simone Martini und hauptsächlich die Brüder Lorenzetti haben in Erweiterung der Szenerie, im Schmuck der Gebäude, in der Richtigstellung der Verhältnisse zwischen Figuren und Raum, durch ihre Vorliebe für Durchblicke durch enge Stuben und Gänge in Belebung der Erzählung durch genrehafte Zutaten wie durch Figuren von idealer Schönheit Entscheidendes geschaffen. In der Ausnützung des Raumes durch die Handlung, der Verbindung mehrerer Räume zu einheitlichem Schauplatz, vor allem aber in der unbefangenen Naturbeobachtung, die bis zur Kopie von Stadtbauten und Landschaft führte, hat die sienesische Malerei der ersten Trecentohälfte wesentliche Aufgaben des Quattrocento vorweggenommen; in auffallender Gleichgültigkeit hat sie dann diese wichtigen Probleme selbst fallen gelassen und der Rivalin Florenz zur systematisch-wissenschaftlichen Ausgestaltung überwiesen.

Die Malerei des ausgehenden Trecento trägt also den zwiespältigen Charakter einer Übergangsepoche. In allen künstlerischen Problemen ringt sich die Dreidimensionalität mit dem richtigen Verhältnis aller Bildteile und der erschöpfenden Ausdruckswahrheit aller Beteiligten aus der mittelalterlichen Zweidimensionalität und dem symbolischen Charakter der Zutaten wie der Gebärden los; doch ist der Konflikt selbst zu Anfang des 15. Jhhs. noch nicht überall gelöst. Obschon die Darstellung der Trecentomalerei einem anderen Teil des Handbuches zugewiesen ist, müssen die Symptome der neuen Anschauung doch auch hier beobachtet und zusammenfassend dargestellt werden, wenn anders die Malerei des Quattrocento in ihren frühesten Vertretern verständlich werden soll.

Schon vor Mitte des Jhhs. macht sich innerhalb der florentinischen Malerei eine bedeutsame Abkehr von Giottos mittelalterlicher Klassik geltend. Es ist, als ob die Malerei an den viel weltlicheren, frischer erzählenden Meister der Cäcilientafel (1307) anknüpfen wollte. In seinen Fresken der Marienlegende in Sta. Croce um 1340 betont Taddeo Gaddi die mehrfach diagonal gestellte, sehr ausführlich behandelte Szenerie mehr als die Figuren, die zur Staffage werden, verzichtet aber auf Einklang zwischen Baulichkeiten und Landschaft (Auflösung des Gebirges in selbständige Teile), ja er entkleidet alle Erzählungen der psychologischen Feinheiten, die ihnen Giotto verliehen hatte; Figurenfülle und banale Symmetrie treten an Stelle jener unendlich feinen kompositionellen Rechnungen. Als neues Motiv führt er den Garten in die Florentiner Malerei ein, ohne sich bei der Wiedergabe der Pflanzen viel um botanische Genauigkeit zu kümmern. Bei allen Ansätzen zu bedeutender Räumlichkeit vermag auch „Giottino" nicht überzeugend zu wirken (Fresken der Sylvesterkapelle in Sta. Croce). Sienesische Weichheit verklärt die Gestalten im Paradiesesfresko Nardo del Ciones in Sta. Maria Novella (gegen 1357), wo sich die Fläche merklich lockert. Dagegen macht Bernardo Daddi in architektonischen Motiven wie in der Gruppierung und der Formulierung der Bewegung energische Vorstöße (Fresken der Stephanuslegende in Sta. Croce; nicht vor 1360).

Mit ausgesucht dekorativem Farbensinn, einer Fülle genrehafter Figuren und einem kühnen Eroberungsversuch der Raumtiefe wirkt Siena in den Fresken, die Andrea da Firenze (1333—1392) und seine Werkstätte seit 1365 in der sogen. Spanischen Kapelle Sta. Maria Novella malten; Beleuchtungseffekte, mit denen schon Taddeo Gaddi über Giotto hinausgegangen war, verstärken den dekorativen Wert der Gewölbefresken in derselben Kapelle. In raumschöpferischer Hinsicht aber war Andrea, wie die Rainerfresken im Camposanto zu Pisa bezeugen (vollendet 1377), sonst völlig bedeutungslos. Der Vergleich zwischen seiner vornehmen Gesellschaft im Freien, die er dem kompositionell noch so altertümlichen Fresko der Allegorie der Kirche in der Spanischen Kapelle beigibt, und den Rittern und Damen, die auf dem weltberühmten Triumph des Todes im Campo santo zu Pisa ohne Ahnung vom nahen Todesverhängnis musizieren und schäkern, zeigt klar, daß dem Florentiner die Einheit von Figuren und Landschaft, die in dem Beschauer dasselbe Gefühl von Freude wecken sollte, nicht lag. Sienesischer Anschauung steht also die formale Ausgestaltung des Triumphes des Todes wie auch des Einsiedlerlebens viel näher; nur dort hatten sich die Künstler seit Ambrogio Lorenzetti so in die Natur hineingelebt, daß so packende und doch liebevoll behandelte



10. Agnolo Gaddi, Kreuzlegende. Florenz. Sta. Croce. Phot. Alinari.

Naturbilder entstehen konnten (um 1370). Begnügt sich der Meister auf dem Triumph des Todes mit vagen Erinnerungen an natürliche Pflanzen, so charakterisiert er die Wildnis des Einsiedlerlebens durch wilde Pinie, Ölbaum, Steinesche, Ahorn und Orangenbaum. Vielleicht hat auch sienesische Schulung Francesco da Volterra erzogen, daß er in der Hiobgeschichte auf dem Camposanto (seit 1371) so anschauliche bergige Szenerien mit so geschickt unterschiedener Bodenform malte; in seiner Meerlandschaft mit dem fein abgetönten Wasserspiegel und der hellen Wolke darüber ist er selbständig über Ambrogio Lorenzettis Anregungen zu einer als Motiv wie Raumwert und Farbproblem gleich interessanten und bedeutsamen Leistung fortgeschritten: erst diese Meeresfläche schafft den weiten Raum, in dem Gott in der Glorie begleitet von Engeln schwebt (Abb. 9). Dadurch, daß er die Felspyramiden in den Hintergrund schiebt, läßt er sie mächtiger wirken. Ein Oberitaliener greift in den achtziger Jahren fördernd in die Entwicklung der Malkunst ein: Antonio Veneziano (1384—1387 Zahlungen für die drei letzten Fresken der Rainerlegende und der Hiobsgeschichte im Campo santo). Andrea da Firenzes etwas spröde Zappeligkeit in der Erzählung ersetzt dieser Maler durch weiche Geschmeidigkeit; auch er verwendet das Meer und seine Küste als Raumwert; vor allem aber hellt er das Kolorit auf und gliedert die Komposition nach Helligkeitswerten. Die malerische Parallelerscheinung zu ihm ist Giovanni da Milano (Fresken der Maria Magdalenalegende in Sta. Croce in Florenz, um 1365), dem ein großer rhythmisch empfundener Wandstil nicht gelingen wollte, während er in breiter Erzählung mit Stillebencharakter Vorzügliches leistete.

Die Entwicklung der Malerei im Sinne einer breiten, ausführlichen Darstellung mit vielen schmückenden Details war in der soeben geschilderten Epoche in raschen Fluß gekommen. Agnolo Gaddi suchte nun in seinem Freskenzyklus aus der Legende des heiligen Kreuzes (Sta. Croce in Florenz, Anfang der neunziger Jahre Abb. 10) die Fülle der Errungenschaften zusammenzufassen; aber er konnte zunächst nur den peinlichen Zwiespalt zwischen noch ungeklärtem Raumgefühl und einer Menge von Dingen, die nach Raum und nach Gliederung verlangten, enthüllen. Schroff stehen sich die „idealen“ Figuren als Träger der Handlung und die Genregestalten gegenüber, und alle Versuche, die Raumtiefe zu erobern, sind nur unvollkommene Anläufe, ja Gaddi verfällt gelegentlich in für diese Zeit schon fast unerklärliche Widersprüche zwischen räumlichem Naturalismus und dekorativer Flächenwirkung, in welchem er meist die Berge eine Ebene umsäumen läßt. Im Landschaftlichen verbindet er allerdings



11. Spinello Aretino, Benediktlegende. Florenz. S. Miniato. Phot. Alinari.

Eindrücke von Bergen, Schluchten, Wäldern, Gewässern, Kastellen und Städten in mannigfaltiger Weise zu traumhafter Wunderlichkeit, aber die Art, wie er Lichter auf die Felsen setzt, spricht von persönlichem Empfinden, und die Einsiedlerlandschaft (Kreuzwunder) hat nicht nur als Ebene bedeutsamen Raumwert, sondern sie verrät auch als spärlich bepflanzte Einöde zwischen hohen Felskegeln und einem Wäldchen, in dessen Schatten sich der Hintergrund verliert, ausgesprochenes Naturgefühl. Aber in den Fresken der Legende des heiligen Gürtels in der Capella della Cintola im Dom von Prato (1392—1394), in denen er mit Figurenzahl und Szenerie Maß halten mußte, gelangt er zu feinen Bewegungsnuancen, wohligem Einklang zwischen Raum und Figur, zwischen Komposition und Bildfeld. Tiefe Muldenfalten in den Mänteln deuten auf ein geschärftes plastisches Empfinden. Spinello Aretino (†1410) steht nun an der Schwelle der neuen Zeit. In den Fresken der Katharinalegende zu Antella (um 1385) sowohl als in dem (übermalten) Zyklus der Benediktslegende in der Sakristei von S. Miniato al Monte in Florenz (um 1387) schafft er wiederholt durch wenige Mittel eine tiefe und geräumige Bühne, welche direkt auf Masaccio hinweist (Abb. 12, 30). Im Benediktszyklus versuchte er sogar die Raumwirkung durch Überschneidung zweier entfernter Gebäude zu erzielen. Überhaupt ist er bestrebt, die Szenerie mit wenigen Mitteln zu bestreiten und die Erzählung zu vereinfachen; trotzdem er aber die Protagonisten geschickt heraushebt, gelangt er nicht zu allseitiger Heranziehung der Figuren zur Handlung. Er müht sich redlich um Beseelung des Vorgangs, aber die Gebärdensprache hat nur wenige Ausdrucksformen. Hält er für die Berge noch an einer konventionellen Färbung fest (Benediktslegende), und stehen die Bäume selten in richtigem Verhältnis zu den Figuren, so spricht doch aus der Modellierung und Verteilung der sich beständig wiederholenden Requisiten ein tiefes Naturempfinden. Wie Agnolo Gaddi belebt er die Landschaft durch neue Staffage und neue Kräuter; aber noch verhüllten diese liebevollen Detailstudien nur die alten konventionellen Formen, und ihre Mannigfaltigkeit täuschte nicht über die Armut des Gesamtaufbaus hinweg. In den Fresken des Palazzo Pubblico in Siena (Krieg zwischen Venedig und Kaiser Barbarossa, 1407—1410) traf er in der



12. Spinello Aretino, Benediktslegende. Florenz. S. Miniato. Phot. Alinari.

Ausstattung der Gemächer und der Wahl der Farben einen ausgesprochen höfischen Ton. Auch auf die hieratische Feierlichkeit und unvergeßliche Größe einzelner Kompositionen (Trinität, Pinakothek von Arezzo) darf an der Wende zum Jahrhundert, das durch Masaccio eröffnet wird, hingewiesen werden.

In der Klarheit räumlicher Anschauung schließt sich der so verschiedenen Einflüssen zugängliche Nicolo di Pietro Gerini in seinen der Legende des heiligen Antonius Abbas gewidmeten Fresken in S. Francesco zu Prato an Spinello an, ebenso in der scharfen Charakterisierung der Typen; Krüppel und Lahme gehören zu den realistischen Meisterstücken dieser Zeit, während seine Figurenzeichnung gewöhnlich weit hinter dem dekorativen Wert seiner Fresken zurücksteht. Wenn die Fresken in der Sakristei von Sta. Maria del Carmine in Florenz (Lorenzo di Bicci zugeschrieben) in Aufbau und Beleuchtung der Landschaft und der stimmungsvollen Verwertung der Vegetation von Spinello beeinflußt sind, so erinnert bei der Bestattung der heiligen Cäcilie das wüste Gedränge von Baulichem, Felsen und Figuren an Agnolo Gaddis Sta. Crocefresken; das Figürliche bleibt in eintöniger Sprödigkeit befangen. Parri Spinelli, der noch 1448 im Palazzo della Fraternità in Arezzo tätig war, erhob sich nie über die Grenzen des Trecento heraus.

Viel entschiedener aber als die genannten Meister weist der Künstler, der die Nikolauslegende in der Castellanikapelle von Sta. Croce (nach 1383; wohl erst um 1400) malte, auf die nächste Zukunft. Schmarsow hat ihn mit Antonio Venezianos Schüler, mit Gherardo Starnina identifiziert und ihm auch einige bisher dem oeuvre des Agnolo Gaddi eingereihte Altartafeln zugeschrieben (München, Alte Pinakothek). Massiver als seine Zeitgenossen baut er die Häuser und Kirchenräume, und den beträchtlichen Tiefenraum weiß er so auszunutzen, daß vorn noch reichlich Platz zum Ablesen der Distanz bleibt. Von unnötigen Statisten erleichtert er die Er-



13. Starnina, Nikolauslegende. Florenz. Sta. Croce. Phot. Alinari.

zählung noch mehr als Gaddi in seinen Spätwerken, und seine gediegenen und massiven Gestalten trennt er, als Schüler des Koloristen und Lichtmalers Antonio Veneziano, durch starke Modellierung voneinander. Auf ganz große Richtungskontraste und auf wenige aber eindrückliche Motive reduziert er die Landschaft auf einer Episode der Julianslegende (Münchener Altarbilder). Nahe an Masaccio aber reicht er (Fresken in Sta. Croce) im Auferweckungswunder heran; der einen würdevollen Figur des Bischofs versteht er die fünf anderen vortrefflich unterzuordnen, und neben der kräftigen, wenn auch noch summarischen Behandlung der nackten Körper sei auch beachtet, wie sich bei den Knieenden das Faltenwerk dem massiven Körpergefüge unterwirft und wie beim segnenden Heiligen der Mantel als schwerer Stoff charakterisiert ist und mit seinen breiten Faltenmassen und tiefen Furchen den angetönten Vertikalismus unterstützt. Dieses Stilempfinden steht schon in vollstem Gegensatz zu demjenigen des Trecento mit seiner Aufteilung der Stoffmasse zu eleganter Linienwirkung (Abb. 13).

Auch ein Vergleich mit Agnolo Gaddis Fresken in Prato (s. o.) beweist, daß an der Urheberschaft dieses Künstlers nicht festgehalten werden kann; wohl aber besteht die Zuschreibung für die Fresken und der Geschichte Johannis des Evangelisten, des Täufers und des Antonius Abbas zu Recht, und sie werden zeitlich zwischen die Chorfresken von Sta. Croce und diejenigen von Prato zu setzen sein. — Bezüglich der Nikolauslegende darf, solange keine einleuchtende Zuschreibung erfolgt, der Hypothese Schmarsows die innere Berechtigung nicht abgesprochen werden.

Wenn die Entwicklung der Malerei mit Macht einem neuen Ideal zustrebte, das die mittelalterliche Vergangenheit überwand, so schien es, als ob Don Lorenzo Monaco außerhalb der Linie stünde; sucht er doch zunächst gar nicht nach neuen Raumlösungen und „realistischen" Figuren, und liegt ihm doch so wenig an naturtreuen Bauten; ja er greift anscheinend mit seinem Goldgrund, den bunten Gewandfarben und den zarten Gestalten bewußt auf die Vergangenheit zurück, wie seine verschiedenen Krönungen Mariae und Verkündigungen am besten zeigen. Wenn Typen und Bewegungsmotive seiner ältesten bekannten Werke (Freskenreste im Chiostro degli Oblati; in Florenz) auf Agnolo Gaddi als Vorbild weisen, so hat Lorenzo Monaco dank seinem Jugendaufenthalt in Siena — vielleicht im Atelier des Bartolo di Maestro Fredi — in hohem



14. Lorenzo Monaco, Anbetung. Florenz. Uffizien. Phot. Brogi.

Maße den Einfluß dieser Kunst in sich aufgenommen. Bis etwa 1410 läßt er sich in Gesichtstypen, Farben und Ikonographischem nachweisen. Durch Vermittlung des genannten Malers erhält Lorenzo sogar Fühlung mit Lippo Memmi, (niedrig sitzende oder ganz frontal thronende Madonna). Seiner Kunst liegt durchaus das gotische Ideal zugrunde: Gefühlsinnigkeit und transzenpentale Stimmung, die sich in weichen Bewegungen und dem melodischen Klang des Faltenwurfs ausspricht. Lorenzo Monaco bringt dieses Ideal sogar noch reiner zur Geltung als es z. B. die Gotiker Orcagna und Nardo del Cione mit ihrer plastischen Schärfe getan hatten. Von der Einzelfigur, nicht vom Raumproblem ist Lorenzo ausgegangen; wo er sie kniend oder sitzend darstellt, betont er die Knie stark, um von diesen erhöhten Rundungen aus die Faltenmassen in weichen Kurven sich elegant niedersenken und wellenartig auf dem Boden ausbreiten zu lassen. Als er sich etwa 1408 im Figurentypus von Agnolo Gaddi befreit und den etwas schwerfälligen Typus der Jugendwerke preisgegeben hatte, bildete er als sein Ideal schlanke Gestalten mit kleinen Köpfen und einem plastisch so reichem Gewand, daß er das Körpervolumen aufzugeben schien. Indem er der Linienmelodik seiner Falten ein wirksames Leitmotiv eingliederte, schloß er sich durchaus dem Stil des Plastikers Ghiberti an. Zu packender Wirkung gelangte er, wenn er diese groß empfundene Formengebung auf Einzelfiguren übertrug (weinende Maria, Florenz, S. Giovanni dei Cavalieri; David, Kassel, Gemäldegalerie). Dann sprachen die reiche Fülle der Massen und der weiche Wohlklang der Linien, sowie das Betonen und Abwägen der Hebungen und Senkungen des Stoffs. Im Bilden einer breiten Basis für die Figur geht Lorenzo Monaco weit über



15. Lorenzo Monaco, Sposalizio. Florenz. Sta. Trinatà. Phot. Alinari.

Gaddi und Spinello hinaus. Bei der Kreuzigung Christi (Florenz, Sammlung Loeser und New Haven, Jarves Collection) ordnet er Maria und Johannes sitzend zu beiden Seiten des Kreuzes an, und indem er sie in den Kontur zweier Berge einbettet, sucht er den Zusammenklang aller Kurven als Stimmungsträger. Aber auch dieser Maler erzieht sich — bei wiederholter Darstellung des gleichen Gegenstandes — zur Präzisierung einer Handlung und Vereinheitlichung des Schauplatzes; doch hält er dabei an wohlig rhythmischer Anordnung fest (zahlreiche Predellenbilder). Die Anbetung der Könige, die er öfters malte, war für ihn kein Anlaß, eine Fülle realistischer Figuren zu entfalten, sondern auch dieses Thema blieb für ihn zartes Andachtsbild und inniges Glaubensbekenntnis, selbst beim großen Uffizienbild mit der genannten Darstellung (zwischen 1420 und 1422 Abb. 14). Ehrfürchtiges Schweigen beherrscht hier die große Versammlung; ihre Gliederung in Reliefschichten beweist, daß Lorenzo Monaco zuerst im kleinen Predellenbild seine Erzählungen hatte formulieren müssen. Im gleichen Bilde beschäftigt er sich auch mit dem Lichtproblem (Verkündigung an die Hirten) und der Tiefeneroberung mittels Linearperspektive. Das Lichtproblem ist bei ihm nicht nur Mittel zur Modellierung, sondern in hohem Maße Stimmungsfaktor; mit feinem Wechsel von Hell und Dunkel erhöht er — gegenüber Spinello — den Eindruck der Einsamkeit und Stille auf den Waldlandschaften der Benediktslegende (Predellabilder zur Krönung Mariae, Uffizien 1413), wo er überhaupt den Ton der Weltfremdheit und in sich abgeschlossenen Stille durch zarte, mäßig bewegte Gestalten in beschränkter Anzahl viel besser trifft als der geschwätzige Chronist Spinello; indem er, nach innen gewandt, den zarteren Seelenregungen nachging, vermochte er das Problem zu lösen, eine größere Figurenzahl bei einheitlicher Stimmung doch im Ausdruck und den sanften Bewegungen zu nuancieren. Schlicht und doch bedeutsam, anspruchslos und doch sicher und grundlegend löst er das Raumproblem — auf seine Art allerdings — in den Fresken der Marienlegende in Sta. Trinità in Florenz (zwischen

1420 und 1424); in der Begegnung Joachims und Annas und im Sposalizio (Abb. 15), um diese besterhaltenen Gemälde hervorzuheben, nimmt er die Hauptgruppe auf die eine Bildhälfte und erweitert auf der anderen den Raum durch Einwärtsrunden oder Abtreppung des baulichen Hintergrundes; er faßt die Gruppen durch eine Horizontale zusammen, läßt aber den Vertikalismus der Gestalten über diese hinaus in Einzelgebäuden oder Bauteilen ausklingen. Nur an nebensächlichen Stellen, wie auf Predellenbildern oder am linken Ende des Begegnungsfreskos in Sta. Trinità, zeigt er in Landschaften und Ebenen oder der Meeresfläche seine auch aufs Ganze und Große gerichtete Raumempfindung; nicht unbeachtet mag auch bleiben, daß er den Stall auf der Anbetung der Könige (Uffizien) als massives Gebäude, nicht mehr als durchbrochenen Stabbau auffaßt, wenn er ihm auch noch so viele Durchblicke verleiht.

Lorenzo, dessen Laienname Pier di Giovanni lautete, lebte zwischen 1371 und 1425; 1391 tat er Profeß im Kamaldulenserorden und wurde 1392 zum Subdiakon geweiht. Datierte Werke: Empoli, Collegiata. Triptychon, Madonna mit vier Heiligen. 1404. — Florenz, Uffizien: Christus im Grabe, Maria und Johannes davor kniend. 1404. — Mailand, Cav. Aldo Noseda: Madonna. 1405. — Paris, Louvre. Zwei Altarflügelchen mit Gethsemaneszene und den drei Frauen am Grab. 1408. — Florenz, Uffizien. Krönung Mariae mit zwanzig knienden Heiligen und vielen Engeln. Predella: Epiphanias und vier Szenen aus dem Leben des heiligen Benedikt bez. und datiert 1413.

Die Farbengebung paßt Lorenzo Monaco dem Thema der Bedeutung des Gemäldes an; wenn die Verkündigungen und Krönungen Mariae, namentlich diejenige der Uffizien in starken, fast grellen Farben leuchten, so sind die Predellen meist gedämpfter gehalten, und in der Benediktslegende versetzt er uns, mit wenigen Farben, in die Stimmung der Einöde. Bei einer Geburt Christi wird die Dämmerung durch zwei Lichtquellen zerteilt; bläulicher Mondschein macht uns die Kälte der Winternacht fühlen. — Auch Lorenzo Monaco klärt zusehends sein Raumgefühl. Auf den Predellen von Highnam Court, Altenburg und Sammlung Kaufmann-Berlin, drängt sich die seitliche Szenerie zu stark vor oder ist der Hintergrund zerstückt. Die Predellenbilder der Krönung Mariae (Uffizien) streben nach Vereinheitlichung oder vollziehen mittels der Lichtführung eine klare Scheidung der Schauplätze. In den Predellengemälden des Verkündigungsaltars in Sta. Trinità hat der Maler den Raum durch Linear- und Lichtperspektive vertieft und der Szenerie entscheidenden Raumwert verliehen.

Masolino da Panicale (1383—1440) zeigt sich in seinen Frühwerken ebenfalls als Gotiker durch seine länglichen überzarten Gestalten und der sanften Biegung und schüchternen Gebärdensprache; sein Individualisierungsvermögen bleibt an Äußerlichkeiten haften, und trotzdem haben sich seine süßen blonden Köpfe und seine Greisentypen mit langen zweigeteilten Bärten auf seinen großen Schüler Masaccio vererbt. Die Gewölbefresken der Collegiata in Castiglione d'Olona (1425) bilden mit ihren vorab dekorativen Werten, und der zwar aufwändigen und stark vertieften Architektur, die aber keine raumschöpferische Kraft besitzen, das bedeutendste Werk aus Masolinos Frühzeit, da die Gewölbefresken der Brancaccikapelle von Sta. Maria del Carmine in Florenz untergegangen sind. Viel später erst macht sich der Einfluß Masaccios, der für eine nicht tief eindringende Beobachtung viel Verwandtes mit Masolino hat, bei diesem geltend und reiht ihn in die Gruppe der Übergangsmeister vom 14. zum 15. Jhh. ein.

Masolino, eigentlich Tommaso di Cristofano di Fino, stand hauptsächlich im Dienste von Kardinal Branda Castiglione, für den er die Kollegiata, das Baptisterium und den Palast in Castiglione d'Olona ausmalte. 1426 oder 1427 unternahm er eine Reise nach Ungarn, um für Filippo Scolari eine Kapelle auszuschmücken. Die von Vasari erwähnten Fresken in Rom bestehen nicht mehr. Über die Verteilung der Fresken in der Brancaccikapelle an der Carminekirche in Florenz und in S. Clemente in Rom vgl. Abschnitt über Masaccio in A. Schmarsow, Masacciostudien. Cassel 1900. — P. Toesca, Masolino, Bergamo 1911.

Als Gotiker diesseits der Jahrhundertsgrenze kommen in erster Linie die zahlreichen direkten Schüler der vorgenannten Meister in Betracht, so Niccolo di Pietro Gerini mit seiner stark dekorativen Richtung (Fresken in der Sakristei von Sta. Croce in Florenz und im Kapitelhaus von S. Francesco in Prato), Lorenzo di Niccolo Gerini (ca. 1370—nach 1440), Lorenzo di Bicci, der „Meister von 1435" Mariotto di Nardo (†1424), dessen Fresken im Kapitelsaal von S. Francesco in Pisa sich an Niccolo di Pietro Gerini



16. Taddeo di Bartolo, Tod Mariae. Siena.

anlehnen. Bicci di Lorenzo (1373—1452), dessen beglaubigte Freskenzyklen untergegangen sind, gibt sich durch einige Tafelwerke als Schüler Gaddis, Lorenzo Monacos und schließlich noch Gentiles da Fabriano zu erkennen. In diesem Kreise sind die Freskenzyklen in der Sakristei von Sta. Maria del Carmine in Florenz und diejenigen der Margaretha- und Jakobslegende in einer Chorkapelle des Doms von Prato entstanden.

Die sienesische Malerei vermochte sich nicht auf der Höhe der ersten Jahrhunderthälfte zu behaupten, denn das einseitige Streben nach idealer Schönheit, das Tändeln mit Nebendingen und die fast ausschließliche Pflege dekorativer Werte verbürgen keine Zukunft. Die starke Hand fehlte, um die sienesische Malerei in die modernen Probleme des Realismus hineinzuführen. Siena hat andere Gegenden wohltätig beeinflußt, hat aber an den Fortschritten der Florentiner Kunst keinen Anteil genommen. Während die sienesische Kunst bis 1350 einen offeneren und frischeren Blick für die Natur besaß als die florentinische, zog sie sich auf eine immer engere Basis zurück, indessen die Florentiner ihren Gesichtskreis rasch erweiterten. Allein, so wenig interessant die Geschichte der sienesischen Malerei sein mag, so dürfen doch ob dem allgemeinen Verdikt die zarten Einzelschönheiten namentlich des Gefühlsausdrucks und der Farbengebung nicht übersehen werden. Viel Innigkeit ist noch da, aber sie erstickt in starren Bewegungen. Wenn es aber zu Gefühlsausdrücken kommt, so offenbaren diese verweichlichten Menschen ihre ganze Nervenschwäche. Siena behielt nur die Kraft für zarte Andachtsbilder mit schmachtenden oder hektischen Gestalten, den mit höchster irdischer Pracht umgebenen lebensunfähigen Nachkommen von Ambrogio Lorenzettis gesund sinnlichem Geschlecht. Simone Martini und die Lorenzetti beherrschen die Malerei auch noch über die zweite Jahr-

hunderthälfte hinaus. Barna da Sienas Fresken in der Collegiata von S. Gimignano (Leben Christi) offenbaren ihren Wert in den Einzelfiguren, in idealer Schönheit wie in Wahrheit des Ausdrucks. Der Eklektiker Bartolo di Maestro Fredi (1330—1410) beweist in der Anbetung der Könige (Siena, Akademie), daß jetzt das Ideal im Vielen gesucht wird, das man nie zu bewältigen vermag; durch einzelne farbig besonders betonte Figuren möchte er über den Mangel an Ordnung und seelischer Vertiefung hinwegtäuschen. Sein Altarwerk mit vier Szenen aus dem Leben Mariae (Siena, Akademie) offenbart den schreienden Widerspruch zwischen kunstvoll angeordneten, pompös geschmückten Gebäuden und der ungelenken Erzählung, aus welcher der Maler keine Raumwerte auszulösen verstand, und in keinem seiner Fresken, mit denen er die Collegiata zu S. Gimignano schmückte, entschloß er sich zu irgendwelcher Raumgliederung. Taddeo di Bartolo (geb. um 1363, † 1422), 1395—97 in S. Francesco in Pisa tätig, bringt aber das farbig dekorative Empfinden zu prächtigster Entfaltung. In den Fresken der Marienlegende im Palazzo Pubblico zu Siena (vollendet 1414) verklärt der Goldglanz des Grundes, der Nimben und der Gewandverzierung den ganzen Raum, gleichsam in unbewußter Anknüpfung an byzantinische Mosaiken, und bei der Auferstehung Mariae brennt das Gold zwischen tiefbraunen Bergen mit der Macht eines seltenen Naturschauspiels hervor (Abb. 16). Vielfach hat ihn nur die dekorative Pracht, die von den Figuren ausgehen sollte, interessiert, so daß er die Köpfe in abschreckender Roheit beläßt. Ähnliche starkfarbige Wirkung geht auch von der Ancona der Gallerie von Perugia aus (dat. 1403). Seinen Einfluß zeigt der überlebende Trecentist Martino di Bartolommeo (gestorben wohl 1434) in seinen Fresken in S. Giovanni in Casciano (1396 — 97).

Sienesischer Einfluß fand überall leichten Eingang, in verschiedenen Städten Umbriens wie auch der Marken, denn die Farbenpracht der Gewänder und der verklärende Goldglanz knüpften einmal direkt an die mittelalterliche Überlieferung an, machten einer Bevölkerung, die nicht an bedeutende Kunstleistungen gewöhnt war, Eindruck, und enthoben die provinziellen Maler aller Aufgaben höherer Art. Die florentinische Kunst vermochte unter diesen Umständen nicht viel Boden zu gewinnen, während die Venezianer in den Städten der adriatischen Küste reichlich Beschäftigung fanden.

Aus einer Fülle unfaßbarer Namen und mittelmäßiger anonymer Werke hebt sich in der zweiten Hälfte des 14. Jhhs. die Person des Allegretto Nuzi aus Fabriano hervor (datierte Werke seit 1365—1373), als Maler einfacher drei- und mehrteiliger Altarbilder, deren ausschließliches Thema die Madonna und Heilige ausmachen bald in ganzer, bald in halber Figur; im Aufbau zeigen sich diese Altäre gegenüber Florenz und Siena von ländlicher Schlichtheit, während die Gewänder der Madonna wie der Heiligen in reichster Goldmusterung strahlen, denen der einfache oder gemusterte Goldhintergrund antwortet. Komposition der Gruppen wie der Kreuzigung (Altarwerk im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin) gehen nicht über die engere Giottoschule hinaus, so wenig wie die Gesichter mit ihren kleinen etwas stechenden Augen. In engstem Anschluß an Nuzi hat Francescuccio Ghissi seine Kunst vollkommen einseitig auf das Madonnenbild eingeschränkt. So lagen die kümmerlichen Verhältnisse, aus denen bald die herrliche Erscheinung Gentiles da Fabriano hervorgehen sollte.

Viel entscheidender griff die sienesische Kunst in Umbrien ein, wo bisher die Miniaturmalerei den Vorrang behauptet hatte. Die einzig greifbare und zugleich auch wertvolle Persönlichkeit ist der Miniatur- und Freskomaler Ottaviano Nelli aus Gubbio († 1444). Ein Frühwerk, die Madonna del Belvedere in Sta. Maria Nuova zu Gubbio zeigt, wo seine Größe und Bedeutung liegt: im zart Lyrischen und durch ausgesuchte Farbenwahl Verklärten, wobei im Hinblick auf die Goldmusterung des blauen Hintergrundes und die Flügel der teppichhaltenden Engelchen französische Handschriften mitgewirkt haben können. Goldmuster verzieren auch die hellblauen, zartroten, weißen und hellgrünen Kleider; ein hellilafarbener Schleier umhüllt das liebliche, wie von Kummer leicht angehauchte Gesicht Marias. Überhaupt spricht das Thema: Maria umgeben von musizierenden Kinderengelchen, spricht auch die Tracht der Engel für den international höfischen Stil, der sich zu Anfang des 15. Jhhs. geltend machte. Die Vorzüge von Nellis Fresko liegen nicht allein in der Lieblichkeit und idealen Schönheit der Figuren (von argen



17. Ottaviano Nelli, Madonna. Gubbio. St. Maria Nuova. Phot. Alinari.

Verzeichnungen in den Händen abgesehen), sondern in der harmonischen Verteilung so verschiedenartiger Figuren auf der neutralen gemusterten Fläche (Abb. 17). Zu seinem Unglück lernte der Maler, wohl in Perugia, den Sienesen Taddeo di Bartolo kennen; denn nun will er sich als eindrücklicher Erzähler aufspielen und so wird ihm in Foligno die Kapelle des Palazzo Trinci überwiesen (1424).

Der Palast stellt in seinen Gemäldefolgen ein Musterbeispiel der enzyklopädischen Ausstattung eines Profanbaus auf der Schwelle des 15. Jhhs. dar. Diesen Bau hatte Ugolino Trinci (1386—1415) errichtet. In seiner ersten Ausmalungsperiode (Ende des 14. Jhhs.) waren nur Ornamente entstanden. Die wichtigste Periode erstreckt sich auf die Jahre 1407—1424. Eine Loggia zeigt die Geschichte des Romulus und Remus. Der Saal der Künste und Planeten enthält zunächst die Allegorien der Künste und der Philosophie auf gotischen Thronen, die über einem Sockel zu Gruppen vereinigt sind und auch die Funktion räumlicher Illusionswirkung ausüben. Unter einer weiteren Folge gemalter gotischer Nischen stehen elf Helden des jüdischen und klassischen Altertums wie der christlichen Ära. Die Allegorien der sieben Lebensalter des Menschen halten Spruchbänder mit französischen Inschriften. Als Quelle dafür diente dem Maler eine illuminierte Redaktion eines anonymen französischen Gedichts aus dem 14. Jhh. (Manuskript Paris, Bibl. Nat. n. 1728). Der Saal der Giganten enthält den künstlerisch kaum genießbaren Schmuck von Figuren in doppelter Lebensgröße über einem Sockel und unter gemalten gotischen Bogen. Eine unter Sixtus IV. vollzogene Neudekoration des Saals fügte 1477 noch Helden der römischen Geschichte hinzu. Als Urheber den älteren Fresken darf weder Ottaviano Nelli noch einer der Brüder Salimbeni gelten; wohl aber sind diese Fresken die wichtigsten Zeugnisse für den französischen Einfluß in der umbrischen Malerei. Literatur: Mario Salmĭ, Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno. Bollettino d'arte XIII. 1919. — Abbildungen, hauptsächlich von Nellis Fresken in der Kapelle in Foligno. Italia artistica. Nr. 35. —

Wände und Gewölbe der Palastkapelle bemalte Nelli mit der Marienlegende (Abb. 18). Als Künstler einer Übergangsperiode betont er durch gestirnte blaue und durch der französischen Buchmalerei entlehnte gemusterte Hintergründe den Flächencharakter, während mit Baulichkeiten, Versatzstücken, in (unrichtiger) Perspektive gezeichnetem Bodenbelag die Tiefe erobert wird. In der Auffassung der Baulichkeiten ist er kaum über die späten Trecentisten hinausgekommen; aber bei der Verkündigung an Maria sucht er eine Reihe von verschiedenen Räumen zu einem von einheitlichem Gesichtspunkt aus betrachteten Bau zu verbinden, wobei der oberste Teil der Gebäude vom Bildrand überschnitten wird. Die verheißungsvollen Ansätze in der Kunst der Lorenzetti und der Versuch Giovannis da Milano (Fresken in Sta. Croce in Florenz) sind hier zum großen Prospekt ausgewachsen. Sehr schwankend



18. Ottaviano Nelli, Geburt Christi. Gubbio. Palazzo Trinci. Phot. Alinari.

zeigt sich aber das Verhältnis der Figuren zum Raum; bald meldet sich der feine Miniaturmaler zum Wort, bald quetscht der unvollkommene Dramatiker plumpe Gestalten mit rohen Köpfen in wilder aber akzentloser Bewegung in die Flächen hinein. Und dennoch ist nicht alle Sensibilität, welche das Fresko von Gubbio auszeichnete, ertötet; sie lebt in manchem Einzelzug weiter (freilich verroht). Die Farben erheben allerdings Anspruch auf Vornehmheit; aber die edle Wirkung seines Vorbildes blieb Nelli versagt.

Denselben kruden Realismus zeigen Fresken im Chor von S. Agostino in Gubbio und in der Kapelle S. Aldebrando in Fossombrone. Rassegna bibliografica dell' arte italiana VIII. 1905, p. 10—12. Bollettino d'arte IX. 1915, p. 366ff., wo noch weitere Werke aufgeführt sind.



19. Sassetta. Anbetung, Siena. Coll. Chigi. Phot. Alinari.

II. Die erste Hälfte des Quattrocento.

Allgemeines.

Die italienische Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jhhs. kennzeichnet sich durch ein Überwiegen des gegenständlichen Interesses. Die Umwelt wird mit der Detailfülle eines Panoramas dargestellt. Der Beschauer soll die Einzelheiten eine nach der andern ablesen. Aber diese Zeit trägt zugleich einen durchaus zwiespältigen Charakter. Altertümliches steht auf einem und demselben Werk unmittelbar neben Modernem. Die künstlerische Anschauung der meisten Maler trägt somit einen Januskopf, und dies nicht allein etwa in abgelegenen Gegenden oder in künstlerischen Zentren, die schon früher auf ihre Führerrolle verzichteten, nein, sogar in Florenz, und zwar noch über die Jahrhundertmitte hinaus, obschon doch gerade hier die Linearperspektive unter Führung Brunelleschis und die Plastik unter dem überwiegenden Einfluß Donatellos dem modernen Realismus am entschiedensten Bahn gebrochen hatten. Soviel läßt sich aber freilich feststellen, daß sich hier innerhalb dieser doppelseitigen Epoche die Symptome des Neuen früher und entschiedener als anderswo melden und daß sie gegen Mitte des Jahrhunderts das entscheidende Gewicht in die Wagschale legen. Andererseits weist aber noch vielerlei in den Werken der jüngeren Übergangsmeister auf die Zukunft. Diejenigen Künstler, welche vollständig der zweiten Jahrhunderthälfte angehören, haben diese Übergangsmeister zu ihren Lehrern gehabt und zeigen demnach in ihren Jugendwerken noch deren Einfluß. Die Lösung des Raumproblems bleibt noch



20. Gozzoli, Engel. Florenz. Pal. Medici. Phot. Brogi.

schwankend; alte Formen ersetzen sich in ungleichem Tempo durch neue. Über dem Ringen mit der Raumbegrenzung trat das Problem der Stimmung wie der Luftperspektive in den Hintergrund.

In der Gotik hielt gemeinsamer religiöser Gefühlsinhalt die Gestalten mit ihrer bescheidenen Gebärdensprache in ihrer auf großen Formen und wenigen führenden Linien aufgebauten Erscheinungen zusammen, auch da wo keine giotteske Logik die Komposition in klassischer Weise regelte; selbst die Verwendung von Zeittracht und porträtartigen Charakterköpfen vermochte daran nichts zu ändern. Diese Anschauung überdauerte nun die Krisis der Jahrhundertwende, ja sie findet sogar eine neue Bestätigung und Befestigung abseits vom Einfluß Masaccios in bezug auf die Psyche eines Geschehnisses (Fra Angelico, Pesellino); gewollt oder ungewollt, in vollster Reinheit oder mit modernen Elementen durchsetzt, charakterisiert sie die Kunst aller hier zu behandelnder Maler. Worin bestand aber das Moderne? Darin, daß die Handlung in all ihrer Abstufung die Beziehungen zwischen den möglichst stark voneinander unterschiedenen Figuren erzielen soll; aber auch dieses Neue vermochte den gotischen Grundcharakter dieser Epoche in seinen Grundfesten nicht zu erschüttern. Die vornehme Ruhe, schlichte Größe, die gedämpfte Frische, aber die Stärke und Wahrheit des Gefühlsausdrucks, die aus Don Lorenzo Monacos Werken spricht, durchzieht, jedesmal in neuer Hülle, bald wunderbar rein klingend, bald durch unverstandene moderne Eindrücke getrübt, bald durch harmonische Verschmelzung mit Neuem gereift, die Übergangsepoche zum reifen Quattrocento.

Bis zuletzt bereitet also das Raumproblem im höheren Sinne den Malern Schwierigkeiten, trotzdem sie Brunelleschis Linearperspektive beherrschen und sich auch an Masaccios Errungenschaften anklammern. Der Raum erweist sich nämlich noch fast immer trotz richtiger Linearperspektive als für Handlung und Figurenzahl zu knapp bemessen, oder der Maler findet keinen Ausgleich zwischen den Figurengruppen und dem vorhandenen an sich genügend großen Raum. Das eng sich anschließende und nur andeutende gotische zerbrechliche Gehäuse und die schmale Reliefbühne sind also durchaus noch nicht überwunden. Alle Erzählungen geben sich also noch vorwiegend als Vordergrundkomposition mit zu naher Distanz und zu starker Verkürzung. Bei landschaftlicher Szenerie steigt der Boden noch vielfach unmittelbar hinter den Figuren an, und innerhalb der Figurengruppen selbst ist noch keineswegs jedem Glied das nötige Raumvolumen verliehen, oder wo der Versuch gemacht wird, fällt eine solche Gruppe meistens aus-

einander. Unbekümmert um die von Masaccio gefundenen Raumgesetze schiebt noch Fra Filippo Lippi kurz nach 1450 verschiedene Schauplätze mit gleichwertigen Handlungen auseinander, und Gozzoli läßt noch in der Kapelle des Palazzo Medici (1459) die hintereinander befindlichen Engel einander überragen; zur Rechtfertigung legt er unter die hintere Reihen eine Wolkenschicht, und er, wie die meisten Zeitgenossen halten noch am hohen Horizont fest. Im Bestreben, den vorhandenen Schauplatz realistisch auszustatten, gehen die Künstler in der Abmessung des Umfanges weit über das optisch Faßbare hinaus (Domenico di Bartolo, Gozzoli), und die Häufung von Baulichkeiten, ihre gegenseitige Verbindung und die gesuchte Komplizierung der perspektivischen Möglichkeiten in Aufteilung und Durchblicken darf uns nicht darüber täuschen, daß diese Einzelbauten wie Städteansichten, wie gesagt, nicht im richtigen Verhältnis zu den Figuren stehen, meistens Außen- und Innenansicht zugleich bieten, daß sie selten mit der Handlung verquickt sind und durch ihren Reichtum an schmückendem Detail doch den Mangel an Raumwerten in höherem Sinn zu verderben suchen. Giottos einfaches Mittel der Raumgewinnung durch Schrägstellung von Baulichkeiten lebt sogar bei Fra Angelico noch weiter. So vermag sich auch der flächenhafte Hintergrund, besonders als Goldgrund, im Altarbild noch lange zu erhalten, gleich wie auch die altertümliche Vielteiligkeit und die gotischen Dekorationsformen der Umrahmung, besonders in abgelegenen Gegenden, aber auch bei Fra Angelico (bis in die vierziger Jahre) fortbestehen. Die meisten Maler behalten auch die farbenfreudigen und reichgemusterten Teppichhintergründe bei; die entsprechenden Gewänder mit überreicher Goldverzierung charakterisieren viele Werke Gentiles da Fabriano und einzelner Sienesen. Nur zögernd und langsam gestattet der gotische Idealismus im ersten Viertel des 15. Jhhs. dem modernen Realismus wenigstens in Einzelheiten Zulaß. Das dem Norden verwandte schlanke Körperideal mit Köpfen von allgemeiner Lieblichkeit und mit wenigen und sanften Gebärden, mit schwächlichen, zum Fassen untauglichen Händen, verlangt auch einen Gewandstil aus weichen und wohlklingenden Kurven und wellig verlaufenden Säumen. So lebt die mittelalterlich transzendentale Auffassung bis tief ins 15. Jhh. hinein weiter, am reinsten, abgesehen von der höfischen Aufmachung, bei Gentile da Fabriano, durch reichen Typenschatz etwas modernisiert bei Fra Angelico, und schlecht unter realistisch sein sollenden Gesichtern bei Gozzoli und einer Reihe von Sienesen. Angesichts der Freude an Vielfarbigkeit und Goldpracht, welcher noch die meisten Künstler dieser Epoche huldigen, sei aber beiläufig an die gedämpfte Farbenskala von Masaccios Spätwerken erinnert. Wie viele Maler des ausgehenden Trecento lieben einzelne Quattrocentisten die Vielfigurigkeit der Erzählung, ohne freilich über die Zusammenhäufung gleichartiger Statisten hinauszukommen; selbst dramatische Vorgänge vermögen in Masolinos Figuren kaum Abwechslung in den Ausdruck zu bringen, und sogar die immer ausgiebiger werdende Durchsetzung der Figurenmenge durch Porträts und Charakterköpfe (Lippi, Gozzoli) vermag über die noch öfters zu treffende Unfähigkeit wirklicher Belebung nicht hinwegzutäuschen. Auch die Symbolik ist noch keineswegs überwunden; Lippi läßt bei einer Anbetung des Christuskindes die Hände Gott Vaters aus einer Wolke hervorkommen und Fra Angelico überwindet erst allmählich die Ungleichheit im Maßstab der Figuren; in seinen früheren Werken ist die Madonna noch viel größer als die sie umgebenden Engel, und in Siena kommen im zweiten Viertel des Jahrhunderts noch die winzigen Stifterfiguren vor der riesigen Madonna vor. Masaccio aber hatte bereits um 1426 im Trinitätsfresko in Sta. Maria Novella diesen Schematismus überwunden. So sehr sich die Landschaft bereichert und erweitert (s. u.), so verharren die Berge meistens noch beim alten stufenförmigen Schema und der felsenartigen Größe im Verhältnis zu den Figuren; trotzdem Masaccio schon in der Brancaccikapelle zeigte, wie man Berge und



21. Fra Angelico, Zacharias. Florenz. S. Marco. Phot. Alinari.

Landschaften überhaupt als Ganzes empfinden soll, bringen Lippi im Dom von Prato und Gozzoli sogar noch im Camposanto zu Pisa diese abgestuften und wild zerklüfteten Gebilde.

So weit steht also die erste Hälfte des 15. Jhhs. noch in engstem Zusammenhang mit der Auffassung der Jahrhundertwende. Entscheidend fällt aber für die Charakteristik doch die realistische Komponente ins Gewicht, welche die Grundlage für die Folgezeit baut. Nicht immer muß sich der Vorgang auf ungenügendem Raum zusammendrängen; es gelingt z. B. Fra Angelico für das feierliche Andachtsbild wie für die lebendige Erzählung der Predella freien und weiten Platz zu schaffen, er erreicht dieses Ziel mittelst der Linearperspektive, d. h. durch geschickte Aufstellung der „Kulissen", aber auch durch Anordnung der Figuren selbst. Gerade er weiß, unter Einfluß Masaccios, den stehenden wie knieenden Rückenfiguren ausgesprochenen Raumwert zu verleihen; so entwickelt er vor neutralem, transzendental mittelalterlichem Goldgrund die Krönung Mariae, auch ohne Thronbau und Stufen, nur durch Aufstellung der Engel- und Heiligenchöre in durchaus räumlichem Sinn. Im Werdegang des gleichen Künstlers läßt sich auch eine zunehmende Vereinheitlichung des Schauplatzes beobachten, nicht minder aber auch eine Bemühung, die Zwiespältigkeit von Außen- und Innenansicht in den Baulichkeiten zu überwinden.

Mit größter Entschiedenheit suchten alle Künstler dieser Epoche den Schauplatz nach der Tiefe hin zu erweitern und durch Einzelmotive zu bereichern, die sie der Wirklichkeit ablauschen oder unter mehr oder minder phantasiereicher Umbildung ihren Vorgängern entnehmen. Die feinen Ansätze zu perspektivischem Reichtum oder größeren landschaftlichen Abschnitten, die sich so zahlreich bei Lorenzo Monaco nachweisen ließen, finden jetzt ihre konsequente Weiterbildung und Zusammenfassung; Gentile de Fabriano baut aus, was jener an wenig beachteten Stellen begonnen hatte, und Fra Angelico bricht mit Übernahme wirklicher Landschaftsbilder in seine Gemälde dem Realismus mit aller Entschiedenheit Bahn. Gelegentlich entschließen sich die Maler die synchronistisch erzählten Episoden glaubhaft innerhalb der Landschaft zu verknüpfen. Gentile de Fabriano verteilt zwar auf seinem berühmten Epiphaniasbild (1423) die Nebenepisoden der Anbetung unter die drei Bogen, welche die Altartafel nach oben abschließen; aber er will doch die Szenen als Panorama aufgefaßt wissen, und der Beschauer verbindet unwillkürlich die edeln Kurven, auf denen sich diese Nebenepisoden aufbauen zu einer durchgehenden Gesamtschwingung. Dem steht aber wiederum Fra Filippo Lippis vollgestopftes Tondo mit der gleichen Darstellung (Galerie Cook, in Richmond) und stehen Gozzolis verzettelte Episoden auf



22. Fra Angelico, Noli me tangere. Florenz. Phot. Alinari.

den Fresken des Camposanto in Pisa gegenüber. Während der Anfang dieser Epoche der linear-perspektivischen Komplikation des Bühnenbildes oft mit wahrem Fanatismus huldigt, unbekümmert ob Brunelleschis Regeln befolgt sind oder nicht, bringt der Verlauf der Entwicklung doch eine Klärung und Beruhigung, einmal indem die korrekten Lösungen allmählich vorwiegen, dann auch, indem ein optisch und statisch möglicher Zusammenhang der einzelnen baulichen Teile gesucht wird. Daß in den gemalten Baulichkeiten auch die modernen Formen der Renaissance allmählich durchdringen, ist selbstverständlich, in Florenz früher als anderswo, aber unstreitig hat auch das Wesen der modernen Baukunst, die Einfachheit und Präzision des Raumbildes mittelst organisch durchgefühlter Bauglieder wohltuend auf die Architektur im Bilde eingewirkt. Die Szenerie wird sichtbar wieder dem Vorgang unterworfen; Fra Filippo Lippi greift für verschiedene Interieurdarstellungen sogar auf giotteske Einfachheit zurück; wo aber die Szenerie trotzdem überwiegt (Lippis und Fra Diamantes Fresken mit Szenen aus dem Marienleben, in Spoleto), da sind die Episoden gleichsam genrehaft der Wirklichkeit entnommen; keine Überladung an Motiven stört den Frieden des Vorganges.

Von größter Wichtigkeit war — wenigstens auf Florentiner Boden — die Vereinheitlichung des Altarbildes, aber hier vollzog sich auch, wahrscheinlich unter Donatellos Einfluß, die Verquickung der äußeren Einteilung mit der Szenerie. Dadurch daß Lippi auf verschiedenen Altarbildern die äußere Dreiteilung perspektivisch als Szenerie fortsetzt, tritt er als Parallelerscheinung neben Mantegna (Altarwerk von S. Zeno in Verona). Das Landschaftsbild gewinnt durch größeren Reichtum an Motiven, durch genauere Präzisierung des einzelnen und durch sorgfältigere Beobachtung des Stofflichen. Bei aller Vorliebe, welche Gentile de Fabriano, Fra Angelico, Lippi und Gozzoli für blumenbewachsenen Boden bezeigen, stehen ihre Pflanzendarstellungen weit über der grobdekorativen Wirkung, die z. B. Niccolo di Pietro Gerini anstrebte und die Bäume, keine symbolischen Gebilde mehr, sondern meistens botanisch bestimmbar, werden im ausgiebigen Maße als Raumfaktoren verwendet und treten in das richtige Größenverhältnis zum Beschauer (Fra Angelico, Gozzoli). Die Waldeseinsamkeit verliert ihre Wildheit und ihre Schrecken, die ihr im Trecento noch anhafteten; Lippi gelangt zu einem wahren Waldesidyll, das hauptsächlich auf dem Kolorit mit der Lichtführung beruht. Die Bereicherung und Differenzierung des Lichts und der Farbigkeit tragen also ein Wesentliches zum Fortschritt in der Landschaft

und der Raumdarstellung überhaupt bei; denn zwischen die schroffen Beleuchtungsgegensätze des Trecento treten vermittelnde Zwischenstufen, indem das Licht nicht mehr nur einzelne Stellen herausreißt, sondern sich mehr über das Ganze verteilt; auf der Lichtführung beruht zum großen Teil der Zauber auch von Gentiles Landschaften. Intensiveres Naturgefühl führte schließlich zur Vermehrung genrehafter Zutaten innerhalb der Vorgänge, aber eben die lockere Zusammenfügung bleibt für diese Epoche noch charakteristisch; Gozzoli steht darin prinzipiell nicht höher als die Brüder Salimbeni (Fresken in S. Giovanni in Urbino 1416). Diese Epoche weiß den herkömmlichen Gegenständen nur seelischen Gehalt zu entlocken und manches dekorative Schema neu zu beleben; am Gewölbefresko von Riofreddo (1422) scheinen die Engel nicht mehr in ungünstige Flächen gezwängt zu sein, sondern leicht und geschmeidig sich im unendlichen Raum zu bewegen. Masaccios Kunst hat auf manche Erzählung läuternd und vertiefend eingewirkt, aber auch an der neuen Generation der „Problematiker" werden die Nachzügler des Trecento nicht achtlos vorübergegangen sein. Erfährt zu Anfang des Jahrhunderts das gotische Figurenideal eine dem Norden verwandte Verfeinerung (Gentile de Fabriano), so meldet sich in Lippis vierschrötigen Gestalten und in Gozzolis etwas allgemeinem Realismus ein neues Ideal, das mit schärferer Durchbildung der Einzelfigur in allen Teilen auf den plastischen Realismus Donatellos zurückgeht. Übersehen wir aber angesichts dieser Tatsache nicht, daß der „höfische Realismus", in Oberitalien weit mehr verbreitet als in Mittelitalien, die Brücke vom Alten zum Neuen schlägt: da steht mittelalterliche Prachtliebe, Freude an lauten Farben und gleißendem Gold und die Vorliebe für zarte, liebliche Gestalten neben der eifrigen Wiedergabe von grobschlächtigem Troßpersonal und der verschiedensten Tiere in allen möglichen Stellungen. Gentile de Fabriano hat im Epiphaniasbild diese höfische Pracht vor den Augen der Florentiner entrollt; Jahrzehnte später versuchte Gozzoli als letzter Nachzügler des Trecento dasselbe in den Fresken



23. Filippo Lippi, Anbetung. Berlin. Phot. Ges., Berlin.



24. G. da Fabriano, Flucht nach Ägypten. Florenz. Phot. Brogi.

der Medicikapelle. Die bunt dekorative Wirkung der Trecentomalerei wird allmählich durch eine reichere Palette, aber zugleich auch durch harmonische Verbindung der Farben überwunden; die reichere Modellierung verlangt auch eine eingehendere Abstufung der Farben; die Beobachtung der Natur mit ihren mannigfaltigen Lichtstimmungen und den unzähligen Abstufungen der Einzelfarben sowie die auch auf den Naturton eingestellte Wiedergabe moderner Baulichkeiten überwanden die trecentistisch mittelalterliche Buntscheckigkeit, an welcher aber Gozzoli noch festhält.

In dieser Übergangsepoche fußen nun aber auch Künstler, welche durch zielbewußtes Studium einer einzelnen Aufgabe neue Lösungen herbeiführten; als Problematiker sind sie wiederum die Lehrer der letzten Gruppe der Übergangsmeister geworden. Uccello, Castagno und Domenico Veneziano — denn diese bilden diese Gruppe — wirken bestimmend auf die Kunst eine Filippo Lippi, Pesellino und Gozzoli ein. Für die zusammenfassende Darstellung nach Einzelpersönlichkeiten ist wiederum Florenz entscheidend, außerdem aber auch die umbrischen Marken in Gentile da Fabriano und den Brüdern Salimbeni, während Siena nur eine zurückgebliebene Lokalschule aufweist und andere Zentren Umbriens und der Marken kaum, die Abruzzen und Latium nur durch wenige bekannte Werke vertreten sind. Freilich erstreckt sich diese Übergangsepoche für viele Gegenden bis tief in die zweite Jahrhunderthälfte hinein, doch sind hier gleichzeitig Einflüsse der Problematiker maßgebend geworden. Süditalien mag wegen der ganz besonderen Bedingungen, unter denen sich hier die Malerei entwickelte, in späterem Zusammenhang betrachtet werden.

Die letzten „Gotiker" und die Wendung durch Masaccio.

1. Gruppe: Vorwiegen der trecentistischen Züge. Es liegt in der Natur der Sache, daß diese Gruppe vollkommen in der ausgehenden Gotik verwurzelt ist, d. h. daß deren Ausläufer, die im ersten Abschnitt erwähnt wurden, auch hierher gezählt werden können, so z. B. Niccolo di Pietro Gerini, der seine altertümlichen Kompositionen mit ausgezeichneten Charakterfiguren von Bettlern und Krüppeln bereicherte. Der Grundcharakter dieser Künstler bleibt gotisch. In den Marken und Umbrien wurde jetzt Nuzis stark idealistisch dekorative Richtung veredelt und der krude Gotizismus Nellis durch gesunden Realismus überwunden; aber die Zukunft gehörte doch wieder einer vorwiegend idealen Richtung.

Die Brüder Lorenzo und Jacobo Salimbeni aus Sanseverino (Lorenzo gest. zwischen 1416 und 1420, Jacobo 1427 noch lebend) brachten ihre neue Gesinnung in Freskenzyklen im Dom und in S. Lorenzo in Sanseverino und in S. Giovanni in Urbino (1416) zur Geltung. Bei Heiligenfiguren vollständig gotisch ornamental, beleben sie die Legenden durch eine Fülle genrehafter Figuren und Szenen mit genauer Abbildung zeitgenössischer Gewandung zum Eindruck frischer, etwas bunter Fülle, in welcher die dichtgedrängten Figurenmassen kraft porträtmäßiger Belebung und fein beobachteter Einzelzüge modernen Geist atmen. An Spinello Aretino erinnert die Behandlung der Vegetation und die Andeutung der Raumtiefe durch Figuren, welche über den bergigen Horizont im Bild hinabschauen, während die immer noch felsartigen Berge doch durch weitgedehnte Plateaus erhöhten Raumwert erzielen; aber trotz alledem bleibt das Raumgefühl noch ganz ungeklärt. Baulichkeiten von bisher nie gesehener Aufwändigkeit verbinden sich zu imposanten Prospekten, wenn auch die statische Möglichkeit sich keineswegs verstärkt hat. Miniaturen mögen zu vielen genrehaften Zutaten die Anregung gegeben haben. In kruder Wahrheitsliebe gehen die Maler aber so weit, einzelne Teile plastisch hervortreten zu lassen.

Gentile da Fabriano repräsentiert im ersten Viertel des 15. Jhhs. die Gotik nach der zart religiös gefühlsmäßigen Seite in idealen Gestalten, ornamentalen Linien, meist beschränkter Räumlichkeit, bald in diskret gedämpften Tönen, bald mit der ganzen naiven Frische mittelalterlicher Farbenfreudigkeit. Mochte die Kunst in den umbrischen Marken der florentinischen gegenüber an Inhalten und formalen Lösungen zurückstehen, so war Gentile diejenige Persönlichkeit, welche

den gotischen Provinzialismus künstlerisch adelte und durch eine Fülle starker Eindrücke in Oberitalien erweiterte. Kraft seiner umbrischen Herkunft mildert er die plastische Schärfe und die Buntheit Lorenzo Monacos, besitzt aber auch nicht die Festigkeit und Geschlossenheit, welche schon die Erstlingsarbeiten Fra Angelicos auszeichnet; aber in viel höherem Maße als diesen Meistern war seine Seele dem Zauber des Lichts erschlossen. Während Monaco nur Stückchen der Natur sah und kombinierte, erfaßte sie Gentile schon 1423 als Ganzes und als lieblichen detaillierten Stimmungswert; bei Fra Angelico tritt sie erst reichlich 10 Jahre später auf und dient dann in erster Linie dem Raumproblem. Gentiles Bilder verklärt zarter Schmelz und eine lyrische Weichheit, die dem Einfluß der von französischen Einwirkungen durchtränkten Kunst der oberitalienischen Höfe zuzuschreiben ist; ebenda mag Gentile auch französische und niederländische Miniaturen und Teppiche studiert haben; da Pisanello seine Wirksamkeit erst 1422 begann, kam er als Vermittler französischer Kunst an Gentile nicht in Betracht.

Gentile da Fabriano, geb. in Fabriano vor 1370, von 1408 bis ca. 1414 in Venedig im Dogenpalast tätig (Schlacht von Salvore, zerstört). Zwischen 1414 und 1419 in Brescia, wo er für Pandolfo Malatesta ein Kapelle im Broletto ausmalte. Er verläßt im Herbst 1419 Brescia, um Martin V. nach Rom zu folgen, bleibt aber bis 1425 dauernd in Florenz; hernach hält er sich in Siena (1425 und 1426) und Orvieto (1425) auf, wird 1427 in Rom für Fresken in S. Giovanni in Laterano bezahlt, stirbt daselbst wohl im Herbst 1427. Die Fresken im Lateran vollendete 1433 Pisanello.

Vor dem bekannten Epiphaniasbild (1423) entstanden die Madonna und Heiligen mit Stifter (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), das Polyptychon mit Krönung Mariae und vier Heiligen, dazu vier Predellenbilder (früher den Minori Osservanti di Valle Romita gehörig, jetzt in der Brera in Mailand), die Madonna mit Engelchen (Pinacoteca Vannucci in Perugia) und eine Madonna der Galerie Poldi Pezzoli in Mailand. Der Goldgrund, die edle Zartheit der Gestalten mit langen knochenlosen Fingern, die Überladung mit Schlängelsäumen des Gewandes, das altertümliche Mißverhältnis zwischen Haupt- und Nebenfiguren herrscht vor; die Krönung Mariae wird vollkommen in die Fläche projiziert und in entsprechender Weise durch Gott Vater mit Cherubimglorie zusammengefaßt. Der Boden zu Füßen der Heiligen des Altarwerkes aus Valle Romita steigt an und ist gleichmäßig mit sehr sorgfältig, fast pedantisch gemalten Kräutern und Blumen bedeckt. Die Standfestigkeit der Figuren beruht weniger auf der Stellung der Füße als noch auf den breit ausladenden Gewandsäumen. Die Charakteristik männlicher Heiliger fällt gezwungen aus, und der Grundton passiver lyrischer Weichheit bricht überall durch diese Note und bestimmt auch den Stil der Predellenbilder. Diese zeigen, wie ferne dem Künstler, damals wenigstens, dramatische Fähigkeit lag, wie er aber hier mittelst landschaftlicher Motive (Berge) und architektonischer Versatzstücke, freilich mit linearperspektivischen Fehlern, Geschlossenheit zu erzielen und den Figuren Reliefwirkung zu geben suchte. Auf dem Berliner Bild gehört auch die Stilisierung der Bäume — Krone aus einzelnen Zweiglein und rasches Abnehmen der Helligkeit von innen nach außen — in die trecentistische Anschauung. Gentiles berühmtestes und einflußreichstes Werk ist die Anbetung der Könige, bezeichnet und datiert 1423, für Palla Strozzi gemalt, früher in der Florentiner Akademie, jetzt in den Uffizien. Noch überwiegt die Höhenkomposition, und die zahlreichen Figuren des Trosses geraten in arges Gedränge. Auch in der ausführlichen Hintergrundlandschaft mit der frischen Beweglichkeit sind die Figuren noch zu groß; aber der Goldgrund ist vor der ausgedehnten Landschaft zurückgewichen. Der stillen Feierlichkeit der Anbetung links setzt der Künstler das Treiben des Trosses mit seinen mannigfaltigen wohlgelungenen Typen z. T. in Verkürzung und unterhaltende Einzelheiten aus dem Tierleben gegenüber, die alle einen tiefen Einblick in die höfischen Sitten verraten. Die höchste Farbenpracht konzentriert sich in der Mitte, d. h. in den Prachtgewändern der Könige mit ihrer reichen Goldverzierung: Kronzinken, Sporen, Perlen, Schnallen und Schwertgriffen, sogar die Fänge des Jagdfalken sind in vergoldetem Stuck plastisch aufgetragen, und das goldene Zaumzeug der Pferde ist gepunzt. Dem bunten Farbenwechsel und der dominierenden Helligkeit der Pferdeleiber rechts entspricht auf der anderen Bildhälfte eine fein durchgeführte Lichtkomposition; wie Lorenzo Monaco malt auch Gentile den Stall als rote Ruine. Den kahlen Vordergrund schließt er nach hinten durch eine dunkle, aus verschiedenen Straucharten zusammengesetzte Hecke ab; trotz seiner Freude an solcher Mannigfaltigkeit gibt er die einzelnen Pflanzen nicht korrekt wieder. In den von den drei Bogen umschlossenen Nebenepisoden mag wiederum auf die anmutigen Beleuchtungen hingewiesen werden; vom dunkelgrünen, nach vorn aufgehellten Meeresspiegel heben sich die drei Könige in goldstrahlenden Gewändern ab. Leuchtend zieht sich die Kavalkade durch braune und grüne bebaute Felder der im Sonnenglanz strahlenden Stadt zu; Dämmerung scheint über ihrem Einzug und



25. G. da Fabriano, Geburt Christi. Florenz, Uffizien. Phot. Brogi.

Ausritt zu liegen; kleine Episoden aus dem Jagdleben erinnern immer wieder an die Quelle, aus welcher der Künstler schöpfte.

Den höchsten poetischen Reiz erreicht Gentile dann in den Predellenbildern; die Geburt Christi und Flucht nach Ägypten an Ort und Stelle (Uffizien), die Darstellung im Tempel (im Louvre). Die etwas unruhige Beleuchtung Lorenzo Monacos ist durch Gentile milder und gleichmäßiger gestaltet, die Komposition als Ganzes wohliger abgerundet, in Einzelheiten innerlich vertieft, die Symmetrie auf breiterer Basis durchgeführt. Beim Weihnachtsbild geht ein milder Glanz vom Neugeborenen aus und verbreitet sich weich über die nächste Umgebung, erlischt aber an den Rändern der Höhle und zittert noch in den Ästen des kahlen Bäumchens nach; eine dunkle Bergkulisse schließt gegen den blauen Sternenhimmel ab, während die Verkündigung an die Hirten ihre besondere Lichtquelle hat. Die Flucht nach Ägypten geht durch bebautes Hügelland mit einer großen Stadt, Kastellen, Landhäusern und reichlichem Baumwuchs; unter dem Glanz der als Goldknopf aufgesetzten Morgensonne leuchten einzelne Partien auf, während andere noch im Schatten bleiben; den warmen Gesamtton verstärkt eine Golduntermalung (Abb. 24, 25). Die Darstellung im Tempel gibt dem Maler Anlaß zu einem symmetrischen Stadtprospekt aus aneinander gereihten, aber doch genau als Quaderbauten charakterisierten Kirchen und Palästen. Den Vorgang umschließt ein bis zum Bildrand vortretender Tempietto, während seitlich Raum für Genrefiguren, Bettler und geputzte Frauen bleibt. Gentiles Darstellung dieses Vorgangs mag all den vielen sienischen gegenübergestellt werden. Als Pflanzenmaler ersten Ranges erweist sich Gentile auf den Randdekorationen. Ihre hohe Qualität verweist auf französische und flandrische Handschriften; denn in seinen übrigen Pflanzendarstellungen zeichnet sich Gentile nicht durch hervorragende Genauigkeit aus. — Der Quaratesi-Altar bez. und datiert 1425 (Uffizien), mit vier Heiligenfiguren vor Goldgrund in gotischer Umrahmung, zeigt, wie das Thema seit dem Mailänder Altarwerk durch die höfische Auffassung heiliger Gegenstände hindurchgegangen ist. Die im Epiphaniasbild erreichte künstlerische Höhe offenbart sich auch hier im festeren Dastehen, der Mäßigung in Verwendung der Schlängelfalten, der größeren Beweglichkeit, dem gemilderten Realismus und der weicheren und duftigeren Behandlung der Farben. — Um 1423 oder 1424 mag die Madonna im Museo Civico in Pisa angesetzt werden; Typus, Ausdruck, Saum und Verwendung von Gold stehen im engsten Zusammenhang mit dem Epiphaniasbild. Der Saum des Tuches, auf dem der Knabe liegt, trägt in arabischen Buchstaben die Inschrift: „Mohammed ist der Prophet Allahs". Die al fresco gemalte Madonna im Dom von Orvieto (1425) enthebt sich der bisherigen Schranken und strebt nach dem großzügig Freien, ein Zug, der sich freilich für den lachend segnenden Knaben wenig eignet, während die Madonna zwischen Engeln der Sammlung Stroganoff (St. Petersburg) in der aufrechten Haltung des Oberkörpers, den starken Falten, dem ruhig verlaufenden Saum, hauptsächlich aber in den Rückenfiguren der beiden Engelchen an die Auffassung des Madonnenthemas bei Fra Angelico und Masaccio erinnert. Den Gesichtstypen nach ist auch die Madonna im Museo Poldi Pezzoli den soeben erwähnten anzugliedern. Der letzten Florentiner Zeit gehört die Krönung Mariae der Sammlung Heugel in Paris an.

Der Einfluß von Gentiles Anbetungsbild machte sich weniger in Florenz, als vielmehr in Venedig und Umbrien und zwar hier noch lange geltend. In den Marken löst sein Einfluß denjenigen Nuzis ab, doch scheint er sich auf das Gebiet zwischen Ancona, Fabriano und Camerino zu beschränken; er wurde bald durch den der Crivelli verdrängt. Am nächsten stehen ihm Arcangelo di Cola da Camerino und Pietro und Giacomo da Recanati; Fra Martino Angeli vereinigt den Einfluß Gentiles und der Salimbeni, während sich Antonio da Fabriano nur noch in der allgemeinen Weichheit der Auffassung, besonders in der zarten Milde der Köpfe an ihn hält, im Gewandstil dagegen einem entgegengesetzten Ideal huldigt. Als provinzieller Nachahmer Gentiles mag auch Lello da Velletri gewertet werden (Altarwerk in der Pinacoteca civica zu Perugia). In den Abruzzen zeigen Gentiles Einfluß Nicola di Guardiagrele und Jacopo da Campli.

In den Abruzzen trägt die Malerei im ersten Viertel des Jahrhunderts noch altertümlicheren Charakter. Noch 1435 malt Giovanni da Sulmona eine Geburt Christi nach byzantinischem Vorbild (Casa communale in

Ortucchio). Die Madonna des Nicola Gallucci di Guardiagrele (Uffizien) lehnt sich an die Auffassung Nuzis, Ghissis und Gentiles an. Die bedeutendste Leistung stellen aber die Fresken der Capella Caldora in Sto. Spirito in Sulmona, ehemals Badia di Sto. Spirito del Morrone, dar, vielleicht das Werk des Leonardo di Andrea von Teramo (1407 Maler des Königs Ladislaus von Neapel, in St. Antonio Abbate, 1417 in Guardiagrele tätig, 1435 in Sulmona gestorben). Anklänge an Nelli wechseln mit nordischem Einschlag, d. h. mit zarterem Figurenstil und einer Überfülle von Schlängelfalten in der Gewandbehandlung (Pietà), indes eine allgemeine Beseelung der Gestalten und dramatische Steigerung des Vorgangs einen Schritt zur Überwindung des Trecento darstellen. — In der Umgegend Roms bieten in Sacro Speccho bei Subiaco die Benediktslegende (Unter- und Oberkirche) bei noch trecentistischen Bauten doch eine Fülle ausgezeichneter Charakterköpfe und z. T. auffallend breite Schauplätze.

In den merkwürdigen Fresken des Oratoriums dell' Annunziata in Riofreddo ringt der Künstler in den Gehäusen der Evangelisten und Kirchenväter mit der Einführung der Linearperspektive; als Wohnung der Madonna errichtet er einen pompösen, umständlichen Palast mit vielen Durchblicken, erzwingt in ihm die Schrägrichtung, während sich die Verkündigung noch parallel zur Bildfläche vollzieht; die Köpfe mit ihrem oberflächlichen Realismus deuten auf Masolinos Einfluß.

Der Florentiner Masaccio erfaßt die maßgebenden Probleme am vollständigsten und verleiht seinen Erzählungen am meisten Tiefe. Durch sein unausgesetztes Ringen nach strenger Gliederung des Raumvolumens überwindet er die sprudelnde Fülle in den Bildern der meisten seiner Zeitgenossen. In seinen Gebäuden vermag er die Gotik kaum zu überwinden. Durch zarte, idealisierte Erscheinungen und Goldgrund atmen seine Frühwerke noch den Reiz gotischer Bilder. Aber bald verbannt Masaccio diesen holden Zauber, würdevoller und ernster werden seine Menschen, fester stehen sie auf dem Boden, energischer behaupten sie ihren Platz im Raumvolumen, immer enger knüpfen sich unter ihnen die geistigen Zusammenhänge. Masaccio berechnet jede Entfernung, jede Zusammenfassung, jede Überschneidung, jede Bewegungsrichtung in Verbindung mit anderen. Die Szenerie umschließt und greift gliedernd ein; die Landschaft wertet er als große Folie und als bedeutenden Gliederungsfaktor. Die Figuren seiner letzten und reifsten Werke scheinen mit der Wucht ihrer Proportionen und der Geschlossenheit ihrer Umrisse dem Trecento anzugehören. Aber ihre Art des Dastehens und die mit Hilfe der Lichtführung vollzogene Durchgliederung des Körpers und der Gewandung gehören einer neuen Gesinnung an. So gebührt Masaccio an der Schaffung der neuen Grundlage der erheblichste Anteil. Aber die Gotik war durch ihn noch keineswegs aus dem Feld geschlagen; eine Gruppe von Schülern und Nachfahren trägt bis in die 2. Jahrhunderthälfte hinein den zwiespältigen Charakter dieser Epoche.

Der Masaccio-Masolino Streit ist noch immer nicht geschlichtet. Denjenigen, welche Masaccios oeuvre zu Gunsten desjenigen seines „Lehrers“ Masolino verkürzen, sei zugegeben, daß in den Jugendwerken, sowie in den Fresken von S. Clemente in Rom Typen und Gebärden oft die engste Verwandtschaft mit solchen Masolinos zeigen. Erwägt man aber bei jedem umstrittenen Werk — und dazu zählen auch einzelne Fresken der Brancaccikapelle — wie viele neue Probleme hier gestellt und gelöst sind und zieht die Vergleiche mit Masolinos früheren und späteren Fresken in Castiglione d'Olona, so kann der Entscheid dem geschärften Auge nicht schwerfallen. (Vgl. auch Nachtrag.)

Tommaso di Ser Giovanni di Castel S. Giovanni geb. am 21. XII. 1401, erhielt wegen seiner Ungestalt den Spitznamen Masaccio. Über den Lebenslauf ist sehr wenig bekannt, und die Daten seiner Tätigkeit in Florenz und Rom beruhen auf Hypothesen. Sicher war Masaccio zweimal in Rom. Beim zweiten Aufenthalt starb er daselbst zwischen Juli 1427 und Ende 1429.

1. Jugendperiode. Die einschlägigen Werke dürften in den Jahren 1420 — 1424 entstanden sein und zwar zum Teil in Rom. Masaccio weist sich darin über Kenntnis der linearperspektivischen Bewältigumg des Raumproblems, über Raumlösung mittels Überschneidungen und über feine Differenzierung der Figuren aus, und dies alles zum Zweck lebendigen Erfassens selbst einer ruhigen



26. Masaccio, Schneewunder. Neapel, Museum. Phot. Brogi.

Handlung. Darstellungen von hieratischer Feierlichkeit weiß er wieder in großen führenden Linien aufzubauen, die Tiefe der Fläche unterzuordnen, aber im einzelnen doch frisches Leben pulsieren zu lassen; die Gewandung gliedert er in großen Massen, so daß die Figuren eine überzeugende Erscheinungsfülle gewinnen, und die vielen auch jugendlichen Köpfe meißelt er schärfer heraus und beseelt sie tiefer als seine mitstrebenden Zeitgenossen, die auch den zarten, blonden Typus so gerne verwenden (Masolino, Gentile da Fabriano, Fra Angelico), und trotzdem fehlt der räumlichen Anordnung noch der organische Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen.

Das Altärchen, das Masaccio im Auftrag Martins V. für Sta. Maria Maggiore malte, zeigt auf zwei erhaltenen Tafeln auf (erneuertem) Goldgrund (Museum von Neapel) die Himmelfahrt Mariae: die Madonna in streng frontaler Haltung im Raumlosen, zunächst in einer doppelten Mandorla, gebildet aus Seraphim und Cherubim, zu der aber die sieben übrigen Engelchöre und Gott Vater eine weitere Mandorla bilden; indem der Maler die Engel nach unten größer werden, ihre Kleider sich weiter ausbreiten läßt, sorgt er neben Abwechslung in Haltung, Tracht und Farbe für eine solide Basis, während Gott Vater in Halbfigur mit gesenkten Armen, welche Maria empfangen sollen, Abschluß und Bekrönung bildet. — Auf dem Schneewunder (Abb. 26) scheidet der Maler durch eine breite in Untersicht gesehene Wolkenbank die himmlische raumlose Region von der irdischen; oben herrscht altertümlicher Flächencharakter, und doch spricht die Unterordnung Mariae unter Christus, spricht die edle beseelte Ruhe und Ausdruck und Gebärden für ein sehr feingestimmtes künstlerisches Organ; nicht zufällig läßt der Maler die eine der abwärts gerichteten Hände über den Rand der Gloriole hinausragen. In der irdischen Zone, wo Papst Liberius im frischgefallenen Schnee den Grundriß von Sta. Maria Maggiore umreißt, sorgt Masaccio durch die Fluchtlinien des Grundplans und der antikisierenden Gebäude und durch die immer kleiner werdenden Wölkchen für Absteckung und energische Vertiefung des Schauplatzes; in zwei sich verkürzenden Reihen zierlicher, echt höfischer Figuren läßt er wohl feierliche Andacht herrschen, aber wie fein unterscheidet er die Menge durch Tracht und Haltung. Der Hauptfigur gibt er

unbedingte Vorherrschaft im Bild: der Papst überschneidet die Reihe der Kardinäle vollständig, er greift mit der Hacke bis über die Bildmitte vor und bedarf dreier Figuren als Gleichgewicht für die Macht seiner Erscheinung. Auf drei Seiten wollte der Maler den Raum durch bewegte Reihen schließen; aber er stückt sie zusammen und vollzieht die Verkürzung zu rasch, wogegen der Hintergrund — römische Bauten und die Castelli — zu nahe auf die Mitte drängt. Niemand wird sich auch über den andeutenden gerüstmäßigen, also im Grunde noch gotischen Charakter der Bauten täuschen.

Einer intimeren Auffassung des Madonnen-Themas zeigt sich Masaccio im Altärchen der Kunsthalle Bremen, dat. 1423, und der Münchner Madonna mit Heiligen zugänglich; keiner von Masaccios Zeitgenossen ließe den Knaben so stürmisch die Mutter umarmen, keiner hat diese Engeltypen, keiner diese volle und schwere Gewandung mit ihren breiten Massen. Die heilige Anna selbdritt (Uffizien wohl 1424) (Abb. 27), die Masaccio von Rom aus oder bei einem kurzen Aufenthalt in Florenz für St. Ambrogio daselbst malte, wiederholt das Problem der Himmelfahrt Mariä mit mehr Erdenschwere und stärker betontem Tiefenraum. Mit Thronsessel und Draperie baut der Maler eine steile, durch fast vertikal fallende Stoffmassen im Höhendrang verstärkte Pyramide mit ganz untergeordneten, aber immerhin betonten Horizontalen. Hartes steifes Faltenwerk funktioniert gleichsam als Gerüst. Die im früheren Bild leicht angetönte Herbigkeit des Typus verstärkt sich bei Maria zu unschönem Verblühtsein, beim Knaben zur Gestalt eines drallen Bengels, bei der heiligen Anna zur Strenge einer uralten Sibylle. Die Buntheit eines miniaturartigen Kolorits dort ist hier einer gedämpften Tonlage gewichen.



27. Masaccio, Anna Selbdritt. Florenz, Uffizien. Phot. Alinari.

Die zweite Periode ist durch Masaccios Freskenzyklus in S. Clemente in Rom ausgefüllt (1425). Der Künstler erreichte darin weit festere, — aber gelegentlich auch zu enge Beziehungen zwischen Figuren und Raum. Die Außen- wie Innenansichten erhalten also durch ihr Größenverhältnis, zuweilen aber auch durch ihr Aussehen ihren Wirklichkeitswert, nur gestattet sich der Maler, um die Klarheit der Erzählung nicht zu stören, noch manche Abkürzung und Verallgemeinerung, die letzter Dinge immer noch an die Gotik erinnern. Auch die Doppelspurigkeit von Außen- und Innenansicht ist noch nicht beseitigt. Das Raumvolumen wie die Höhe werden illusionistisch durch Überschneidung und Verdeckung verstärkt. Die Landschaft erhebt der Maler durch (relativen) Reichtum oder durch absolute Armut an Details zum richtigen Stimmungsfaktor. Selbst das naturgetreue Abbild hat die Komposition durch Linienwerte zu unterstützen und durch Tonwerte zu gliedern. Die raumbildende Tätigkeit von Versatzstücken begleitet Masaccio



28. Masaccio, Verkündigungsengel. Rom. Phot. Alinari.

durch seine Gruppenbildung, in welcher die scheinbare Zufälligkeit schon eine bedeutende Rolle spielt. Aber die Figuren stehen nebeneinander, ohne immer an sich raumbildend zu wirken und in der Trennung der Einzelgestalten sowie der Nuancierung des Ausdrucks mußte noch ein bedeutsamer Schritt getan werden. Auf alle Fälle bestimmt die Hauptfigur durch Verknüpfung mit dem Übrigen oder durch Isolierung das Wesentliche der Anordnung. Masaccio steht über allem chronikenhaften Übermitteln von Tatsachen; überall schält er den seelischen Gehalt eines Vorgangs heraus, so daß die Erzählungen bald ruhigen, bald bewegten, idyllisch intimen oder offiziell feierlichen Charakter tragen; er geht sogar über die vielen dramatischen Akzente der Kreuzigung hinaus zur Schilderung eines furchtbaren Naturereignisses über. Innerhalb der Kapelle löst er am Gewölbe das Problem der sitzenden Einzelfigur. In den Erzählungen aus den Legenden der Heiligen Katharina und Ambrosius richtet er sich in Beleuchtung und Perspektive nach dem Eintretenden und erhöht dadurch schon für den ersten Blick die Illusionskraft.

Die Altarwand samt Lünette bedeckt Masaccio mit einem Fresko der Kreuzigung mit einer ergreifenden Landschaft aus der römischen Campagna. An der Frontwand der Kapelle brachte er in den Zwickeln die Figuren der Verkündigung an: Maria in bedeutender Fernwirkung und auf schmaler Reliefbühne mit Untersicht, wobei es ihm nicht auf intime Schilderung des Hausinnern, sondern nur auf lineare und plastische Wirkung der Gestalten ankam. An einer breiten Pfeilerfläche bedeutet die Christophorusfigur die Lösung des beliebten Themas im Sinne körperlicher Anstrengung zwecks möglichst plastischer Wirkung. Figuren und Bauten klingen mit wenigen aber stets wiederholten Farben zu starker Wirkung zusammen. Wiederholt komponiert der Maler helles mit tieferem Blau und läßt Rot, Grün, Gelblich und Weiß sekundieren.

Die Katharinenkapelle, ins südliche Seitenschiff von S. Clemente eingebaut, ist, nach Schmarsows überzeugender Darlegung eine Stiftung des Kardinals Branda Castiglione; die Kirche war ihm 1411 durch Papst Johann XXIII. zugewendet worden. Als nach Beendigung des Konstanzer Konzils die Kurie nach Rom zurückkehrte, nahm jeder Kardinal bei seiner Titelkirche Wohnung. Die Tätigkeit Masaccios fällt mit größter Wahrscheinlichkeit mit Brandas drittem Aufenthalt in Rom (Juli 1425—1431) zusammen. Die Teilung der Wand und Gewölbeflächen verzichtet auf die breiten ornamentreichen gotischen Bänder und begnügt sich mit schmalen farbigen Teilungslinien, wobei die Vertikalen zu schwach ausgefallen sind. Ein Weiterleben ist dagegen der Gotik im goldenen Sternengrund der Gewölbekappen und den Achtpässen gewährleistet, welche an der Unterseite des Eingangsbogens Apostelhalbfiguren einfassen. Erinnerungen an mittelalterliche Inkrustation und an Radfenster enthält die breite Bogeneinfassung unterhalb der Verkündigung. Die Fresken — je fünf an Zahl — aus den beiden Legenden verteilen sich je auf zwei Zonen, wobei zwei Szenen auf die Lünette, drei auf die Wandzone entfallen. Die Evangelisten und Kirchen-

väter am Gewölbe (durch Feuchtigkeit und Restaurierung zum Teil verdorben) lassen sich nicht mehr in der genrehaften Art und Weise wie z. B. bei Masolino gehen, sondern sind ihrer Würde bewußt; an Stelle einer schönen Faltenfülle setzt Masaccio auch hier das Blockmäßige der Erscheinung und reduziert das Gefält auf führende Motive; so rettet er den würdigen Greisen die Eindrücklichkeit der Erscheinung, mögen sie auch im Verhältnis zum Gewölbefeld kleiner sein als z. B. bei Masolino. Das von einer Seite einfallende Licht hebt scharf die feste, knochige Form heraus. Masaccio ist Realist ohne kleinliche Detaillierung (Abb. 28).

Linke Wand: Die heilige Katharina tritt bei der Götzenverehrung im Tempel vor dem Kaiser auf. (Abb. 29.) Ein Rundbau mit Bogen und Kassettengewölbe — eine unbestreitbare Erinnerung ans Innere des Pantheons — umschließt die Versammlung, erscheint aber durch die Überschneidung durch das Gewölbe und die einfassenden Säulen noch größer. Um die Handlung, geführt von der begeisterten Heiligen, bequem auf einen Zielpunkt zu leiten, rückt der Maler das mehrseitige Postament mit dem Götzenbild auf die rechte Seite, wo der Raum höher ist; so reißt, von der Tuba links sekundiert, der Arm Katharinas die Blicke zur nackten Statue empor. Die nicht zahlreiche Versammlung ergänzt sich der Beschauer. Durch Voranstellen einer modisch gekleideten Statistenfigur und mit einer vom Götzenbild wegblickenden Gestalt strebt der Maler nach dem Eindruck des Zufälligen. Andere läßt er ruhig geradeaus, andere zum Teil mit Verkürzung der Köpfe aufwärts blicken. Noch stehen in Haltung und Ausdruck zuviel gleichartige Figuren nebeneinander, und diese alle füllen wohl den bequem abgesteckten Raum, bilden ihn aber nicht. Als altertümliche Reminiszenz mag noch das Überragen der Heiligen über die Isokephalie der übrigen Köpfe vermerkt werden. In der Bekehrung der Kaiserin und ihrer Enthauptung überwindet Masaccio die Duplizität der Handlung durch grundsätzlichen Wechsel des Schauplatzes: Gasse neben dem hohen Palast und öde Ebene, aber beide mit starker Tiefenwirkung. Die farbig flächenhafte Behandlung des Gebäudes wie die Ärmlichkeit der Landschaft lassen die Träger der Handlung um so stärker hervortreten. Masaccio sucht den Gegensatz zwischen der horizontalen Dehnung und dem vertikalen Aufstieg ohne sichtbares Ende, d. h. einer ruhigen Vorderfront zwischen bedeutsamen Tiefen, und verbindet beide Szenen durch den Henker, der in gotisch-eleganter Bewegung das Schwert in die Scheide steckt und damit eine allerdings gebrochene Diagonale ins Bild bringt. Man beachte, wie Masaccio vor die Tiefen die ruhigen Gestalten plaziert, vor der ruhigen Front aber die Bewegung des Henkers entwickelt. — Die Disputation der Heiligen löst das Problem der Gegenüberstellung selbstsicherer Ruhe — isolierte Gestalt Katharinas mit horizontal ausgestreckter Hand — gegenüber der Versammlung, die mit Aufmerksamkeit, Erstaunen, Schrecken und Skepsis ihre Ausführungen anhört. Mit Rücksicht auf den eintretenden Beschauer gibt Masaccio die Wände in ungleich starker Verkürzung, demonstriert dazu die Geschlossenheit und Tiefe des Raums durch viele etwas aufdringliche Fluchtlinien, während auch hier die Raumlösung durch das Figürliche noch nicht gelang; denn der Vorsitzende ist nicht mit den übrigen verbunden, und links lösen sich die Figuren nicht voneinander. Um aber die Einheit der Handlung zu retten, versetzt Masaccio die Verbrennung der bekehrten Philosophen als Nebenepisode ins Freie, auf das eine breite Maueröffnung Ausblick gewährt. Man beachte, wie der Künstler auf jede nähere Charakterisierung eines Fensters oder einer Loggia verzichtet. Das Radwunder zeigt Masaccios glänzende



29. Masaccio, Katharinalegende. Rom. Phot. Alinari.



30. Masaccio, Katharinalegende. Rom. Phot. Alinari.

Fähigkeit linearperspektivischer Raumdarstellung und psychischer Gegensätze zwischen in idealer Schönheit strahlender Reinheit und brutaler physischer Kraft. Dasselbe Bild offenbart auch sein Können in der Darstellung von Einzelbewegung, enthüllt aber auch sein vollständiges Versagen bei der Aufgabe der dramatisch bewegten Gruppe. Die glänzend begonnene Eingliederung der Heiligen, der beiden Räder und der sie drehenden Schergen in den nach dem Gesichtspunkt des vorigen Bildes konstruierten Hofraum wird durch die Klumpen der von den Radstücken getroffenen Menge gründlich verdorben. Der schräg herabschwebende Engel verzichtet trotz der Energie seiner Bewegung auf Raumwirkung und erinnert in dem unnatürlich angesetzten und verkürzten Unterkörper an die Engelchen auf dem früheren Himmelfahrtsbild (Abb. 30). Bei der Enthauptung kommt nicht sowohl der Gegensatz zwischen stiller Ergebenheit und wilder Grausamkeit als das Stimmungsvolle der öden Ebene mit dem schroff aufragenden Berg im Hintergrunde und die geschlossene dunkle diagonale Mauer der schildhaltenden Soldaten in Rechnung; den versöhnenden Epilog, in welchem Engel den Leichnam bestatten, fügt Masaccio nur als kleine Nebenepisode hinzu.

Ein Blick auf Spinellos Freskenzyklus in Antella hilft dazu, das Wesentliche der Kunst Masaccios herauszuheben. In Einzelmotiven — die Heilige vor der Klause des Einsiedlers und die Szenerie bei der Enthauptung der Kaiserin und der Garde — ist es schwer, einen Einfluß Spinellos auf Masaccio zu bestreiten. Aber als Trecentist läßt Spinello die schönen spielerischen Baulichkeiten noch viel mehr mitsprechen und berichtet die Tatsachen, ohne die Hauptfigur immer genügend zu betonen. In der Disputation tritt die Heilige gegen die erregten Philosophen zurück; man beachte, wie Masaccio die krude Massenenthauptung Spinellos durch Einstellen auf die Hauptsache und Wahl des Moments nach der Tat vereinfacht und gemildert hat. Im Gegensatz zu Spinello malt er nicht einen Haufen Krieger, sondern er rückt die nicht zahlreiche Gruppe an den Rand, damit sie der Beschauer selbst ergänze.

Rechte Wand: Die Ambrosiuslegende läßt, soweit noch erhalten, einen Fortschritt der Raumdarstellung erkennen, ohne daß dieser jedoch genügte, um diesen Zyklus zwischen die Fresken der Brancaccikapelle in Florenz hineinzustellen. Bei beschränkter Figurenzahl wächst das Verhältnis der Gestalten zum Raum und ihre Eindrücklichkeit. Eine Bereicherung und Erweiterung des Raumbildes geschieht beim Bienenwunder durch mehr Überschneidungen und Zwischenglieder, wobei sich in der Anordnung der Figuren ein klarer Rhythmus einstellt; dabei aber sei nicht vergessen, wie Masaccio, um diese Verstärkung der Raumtiefe zu erreichen, Außen- und Innenansicht zugleich verwendet. Bei der Wahl des Ambrosius zum Bischof flieht die begrenzte Architektur, das Seitenschiff einer Kirche, jäh in die Tiefe, während sich der Maler bemüht, die Figuren unter Beiziehung prächtiger gerüsteter Longobarden — Erinnerungen an Donatello — im Halbkreis aufzustellen, also mittelst der Figuren unabhängig von der begrenzenden Szenerie das Raumproblem zu lösen; aber wieder hemmt Isokephalie die Freiheit des Gesamteindrucks und nicht allen Figuren ist das nötige Raumvolumen verliehen (Abb. 31). Die Bezeichnung des Nachfolgers durch den sterbenden Ambrosius gab Masaccio willkommene Gelegenheit, ein Schlafgemach mit Bett, Truhe, Vorhängen, Decke und Wandschrank mit Geräten breit und behaglich zu schildern, um so den sterbenden Heiligen als Hauptsache zu betonen; freilich kamen dabei die am Bettende stehenden beratenden Kleriker in ihrer Raumzuteilung zu kurz.



31. Masaccio, Ambrosiuslegende. Rom. Phot. Alinari.

Die Lünettenbilder sind von der Wand abgelöst und auf Leinwand übertragen. Die untere Reihe ist durch Feuchtigkeit zum großen Teil zerstört. Aus den Hauptzügen der Zeichnung läßt sich mit Hilfe der Stiche Labruzzios nachweisen, daß hier auch der Untergang des Reichen dargestellt war, nachdem er den heiligen Ambrosius bewirtet, aber sich blindlings seines Glückes gerühmt hatte.

Das Kreuzigungsfresko der Altarwand zeigt, wie des Künstlers Fähigkeiten mit seinen Aufgaben wuchsen. Nicht durch Entfaltung einer Unmenge von Figuren wie die Trecentisten, sondern durch eine lebensvolle aber klar organisierte Komposition wollte er die Fläche gliedern; darum ragt, genau in der Mitte, das Kreuz Christi in schwindelnde Höhe hinauf. Für sein ins Große blickendes Raumgefühl sind nicht die schräg in die Tiefe gestellten Schächerkreuze die Hauptsache, sondern vor Allem die Überschneidung des vertieften Mittelgrundes durch die Hügelkante, so daß das figürliche Leben über den Hügel Golgatha herüber und hinüber wogt. Und aus der unsichtbaren Tiefe entwickelt sich dann die breite unbebaute Ebene; flache Höhenzüge greifen als spitze Landzungen in die hellglänzende Meeresfläche hinein, und hoch und endlos weit wölbt darüber sich der Campagnahimmel, vor dessen wolkiger Schwere die Gekreuzigten hängen, einsam im Grenzenlosen. Aus dem Kompositionswert hat also Masaccio zugleich einen Stimmungswert ausgelöst. Wenn Vorgänger oder archaische Zeitgenossen (Lorenzo Monaco) den Raumwert der Ebene schüchtern bekannten, hat ihr Masaccio durch Einkleidung in die undetaillierte Wirklichkeit im Fresko und damit in der Malerei überhaupt zuerst Daseinsrecht verliehen. Keine Symmetrie duldet Masaccio im Figürlichen; Rosse zeichnet er in kühner Verkürzung. Mit aufwärts gereckten Armen, mit Lanzen und Bannern verbindet er Breite mit Höhe. Aber so verblüffend und so suggestiv er die Weite verwirklicht, vollkommen hat er die Zonenkomposition doch nicht überwunden, und die unzusammenhängende Aufstellung der Reiter verrät, wie neu ihm das Problem war. Noch eines: indem der Maler diesem Fresko die Teilung der Seitenwände gibt, bindet er es organisch in dem großen Zusammenhang.

In den Figuren der Verkündigung benützt Masaccio die Säulen und Bogen wohl zur Begrenzung eines Gemaches, mehr aber noch als Maßstab für den Schwung und die Elastizität der Kurven, mit denen er die feinen und doch starken Gestalten umreißt.

Die dritte Periode, in welcher er seine letzte Reife erlangt, wird hauptsächlich durch die Fresken der Brancaccikapelle, das Trinitätsfresko in Sta. Maria Novella in Florenz und das Pisaner Altarwerk bestimmt, und erstreckt sich auf die Jahre 1426 und 1427 je nach dem Todesdatum vielleicht auch 1428. In den Fresken der Brancaccikapelle entwickelt sich der Künstler allmählich zu erhabener Größe, zu welcher die doch kaum mehr als zwei Jahre jüngeren römischen Fresken antipodisch, als anmutige Plaudereien zu verhalten scheinen; die zarten Gestalten und frischen Farben verschwinden; trutzige Gestalten mit felsenfestem Dastehen formen jetzt durch ihre Stellung, die Macht ihrer Erscheinungen wie ihrer Gebärden und ihre formbetonende Modellierung den Raum; dessen Wirkung beruht aber hauptsächlich auf

der Verdeutlichung der Raumschichten durch den Gegensatz relativer Größen. Über hundert Jahre Entwicklung zurück reicht Masaccio, der jugendliche Klassiker des Quattrocento, kurz vor seinem frühen Ende, dem Klassiker des reifen Mittelalters, Giotto, die Hand. Wie jener faßt er jetzt jede Figur als festen Faktor im Gesamtgefüge; wie jener spricht er mit Silhouetten, welche den psychischen Formgehalt einer Erscheinung betonen. Wie jener baut er so, wie es der seelische Ausdruck verlangt und verknüpft die Teilnehmer eines Ereignisses durch ein geistiges Band. Das unterhaltende Spiel des gefälligen Zufalls ist ausgeschaltet; nur weil alle Stellungsmöglichkeiten und alle Kontraste motiviert sind, resultiert für seine Kompositionen eine unverbrüchliche Ausdrucksstärke. Masaccio gelangt am Ende seiner Entwicklung zu tiefer Vergeistigung seiner Themata. Ebenso entwickelt er sich von seiner früheren Buntfarbigkeit zu sehr gehaltenem Kolorit, das sich in den Gewändern auf Tiefblau, Rot, Lila und Braungelb beschränkt. Seine Lichtführung betont jeden Zusammenhang des körperlichen Ganzen, hebt aber auch die für die Bewegungen maßgebenden Knochen und Muskeln durch schärfere oder weichere Modellierung heraus und bezeugt hierdurch auch sein neues Empfinden für den Raumwert der Einzelform.

Die Brancaccikapelle an Sta. Maria del Carmine erhielt nach Vasari zuerst von Masolino ihren Freskenschmuck am Gewölbe und in den Lünetten, seit 1747 durch andere ersetzt. Über die Anordnung der Fresken Masaccios vgl. Vasari, Lebensbeschreibungen, ed. Jaeschke II, p. 15. In folgender Reihenfolge dürften die Bilder entstanden sein.

1. Gruppe: Sündenfall. Auferweckung der Tabitha mit Heilung des Lahmen.

2. Gruppe: Predigt Petri, Taufe Petri, Almosenspende und Krankenheilung.

3. Gruppe: Zollgroschen, Vertreibung aus dem Paradies, Petrus in Kathedra mit Figuren in der Auferweckung des Königssohnes, letzteres Fresko von Filippino Lippi vollendet, der mit vier weiteren Fresken den von Masaccio verlassenen Freskenschmuck vervollständigte. In der Gliederung der Wände — trennende Pilaster und gerades Gebälk — zeigt Masaccio ein der Brandakapelle von S. Clemente gegenüber geschärftes architektonisches Empfinden. Vasaris Zuschreibung der Auferweckung der Tabitha und Heilung des Lahmen ist nach langen Kontroversen durch Schmarsows eingehende Stilkritik entkräftet. Nach Vasaris heute nicht mehr kontrollierbarem Zeugnis malte Masaccio in Sta. Maria del Carmine einen heiligen Paulus mit Porträtzügen und in verkürzter Untenansicht und rühmt an ihm den Adel römischer Bildung und die unbesiegbare Kraft des göttlichen Geistes. Ferner malte Masaccio — nach Vasari — im Kreuzgang, grün in grün die während seiner Tätigkeit am „Paulus" vollzogene Einweihung der Kirche mit zahlreichen Porträts von Zeitgenossen.

Die Zaghaftigkeit, mit der Masaccio an die Akte des Sündenfalls heranging sowie die feinen Gesichter mit den etwas scharfen Linien, die ungemein schlanken Proportionen und die allgemeine wenig artikulierende Formenwiedergabe, lassen den Gedanken an die Möglichkeit, Masolino sei der Urheber gewesen, noch immer nicht schwinden. Aber dessen fast gleichzeitige Fresken in Castiglione d'Olona schließen eine solche immerhin aufs ganze zielende Körperauffassung und rundende Modellierung, und eine solch feine Vertiefung in das Seelische des Vorgangs aus. Das erste Menschenpaar zögert noch, aber Eva ist von der Nähe der schlangenhaften Versucherin wie hypnotisiert, und Adam steht im Banne des im Grunde schon entschlossenen Weibes. — Auf einem großen Breitbilde hat Masaccio die Auferweckung der Tabitha durch Petrus und die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes vereinigt (Abb. 32, 80); beide rückt er in den Vordergrund an die beiden Bildenden; da erstere das zahlenmäßige Übergewicht an Figuren hat, gleicht er auf der anderen Seite durch die beiden Spaziergänger aus. Auffallend bleibt ein gewisser Dualismus: wohl faßt er beide Vorgänge in eine gemeinsame echt bühnenmäßig empfundene Szenerie und konstruiert beide Bauten nach gemeinsamem Augenpunkte; aber trotzdem geht eine stark sichtbare Naht, bezeichnet durch die Mantelkontur des Begleiters Petri beim Tabithabild und die eine Kante des mittleren Palastes, genau durch das Mittellot des gesamten Bildfeldes. So läßt sich denken, Masaccio habe die Komposition nicht von vornherein als Ganzes entworfen, sondern zusammengesetzt, und ihr erst nachträglich (d. h. immerhin im Karton) den gemeinsamen, so suggestiv wirkenden Schauplatz gegeben. Wie gotisch wirken noch die vorderen Baulichkeiten mit ihrem andeutenden Charakter und ihren überschlanken Stützen! So wie aber Masaccio in den Brancaccifresken mehr und mehr die Handlung hervorhebt, so hat er hier, bei der ersten Gelegenheit, die sich bot, die Gebäude nur mittelst schlanker Stützen und großer ruhiger Flächen aber ohne illustrierendes Detail die Handlung unterstützen, die Raumkomposition verdeutlichen lassen, und ist darin sogar noch radikaler vorgegangen als Giotto. Masaccio hat durch den grundsätzlich anderen Aufbau der zweiten Szene mit Heranziehung der vorbeiwandelnden Jünglinge das Wesentliche zu dem ganz neuen Raumeindruck beigetragen, schon beim Tabitha-



32. Masaccio, Heilung des Lahmen. Auferweckung der Tabitha. Florenz. Phot. Alinari.

bild sieht der Beschauer die Erfüllung gegenüber den Versuchen in S. Clemente. So wie die Gestalten in der Mannigfaltigkeit der Stellungen die Totenbahre umgeben, bilden sie innerhalb des architektonisch abgegrenzten Bezirks eine Raumsphäre für sich; Luft umwogt sie, nur die Apostelpaare bilden beiderseits noch eine ungelöste Masse. Gebärden, Mienen und lineare Beziehungen machen, wie bei Giotto, die Wunder verständlich; magnetisch ziehen die ausgestreckte Hand, der vorgebeugte Kopf, der durchdringende Blick Petri den Blick des lahmen Krüppels und sogar seinen Arm aufwärts; wenn er des Apostels Hand ergriffen hat, kann er aufstehen und wandeln. Bei der Auferweckung Tabithas steht Petrus draußen vor dem Hause, aber eine Blickbahn von Händen läßt den Beschauer die Verbindung zwischen dem Apostel und der aufgerichteten Frau herstellen. In den Anwesenden bringt er nicht mehr nur mannigfaltig bewegte Statisten, sondern er versinnbildlicht nach Schmarsow die Peripetie von Wunsch, Erfüllung und Folgen, mögen einzelne Bewegungen auch noch Kopie nach der drapierten Gliederpuppe sein. Wie weit gehen sogar die am Vorgang unbeteiligten Spaziergänger, die nicht einmal Porträts zu sein brauchen, in der Bestimmtheit ihres Ausdrucks über manche Hauptfiguren in S. Clemente hinaus!

An der Altarwand vereinigte der Künstler vier kleinere Bilder so, daß je die zwei oberen Vorgänge in Berglandschaft, die zwei unteren solche mit Häuserprospekt enthalten, wobei er für letztere den Fluchtpunkt weit außerhalb der Bildfläche ansetzt. Aber wichtiger als dies ist überall die Macht, welche von den Gebärden und Erscheinungen der Hauptpersonen ausgeht, der Reichtum an Menschentypen, der, weit entfernt von genrehafter Unterhaltsamkeit nur die Weite des Bannkreises ermessen läßt, den der Apostel um seine Mitmenschen zieht. Herber und eherner wirken die Erscheinungen als bei den vorigen Bildern, und der Faltenwurf in seiner ganz großzügigen Plastizität das einzig mögliche Echo für die turmhafte Festigkeit der Körper, welche durch schärferes Licht noch mehr betont wird. In der Predigt Petri fühlt sich der Maler sichtlich durch die Fläche beengt, denn seine zwanzig Gestalten haben einfach keinen Platz und schieben sich zum Teil als schwerfälliger Klotz diagonal in die Fläche hinein; fast alle kleben aneinander und am Hintergrund. Aber Masaccio suchte doch alle Teilnehmer in eine großzügige Komposition zusammenzufassen und schied so Petrus und einige Partner als überschneidende Raumfaktoren aus der Menge aus und verwendete sie als raumbildende Kulissen. Der großflächige und großlinige Berghintergrund faßt mit imponierender Macht das Gedränge zusammen und bezeichnet mit zwei Linien die Blickrichtung Petri, während dessen Hand fast alle Blicke zu sich emporreißt. Das Taufbild (Abb. 33) zeigt Masaccios Raumgefühl der schmalen Fläche gegenüber gereift, indem er weniger Figuren im Halbkreis aufstellt, die Menge lockert, durch geschickte Überschneidung die Illusion einer größeren Masse hervorruft, die Berge mehr in die Tiefe rückt und zwischen sie ein Tal einsenkt, dessen Fluß die Nähe und Ferne verbindet; entsprechend isoliert er im Vordergrund den Apostel und einen knieenden Täufling und faßt beide in einen großen, klaren Umriß zusammen, trotzdem zwischen ihnen die Wasserfläche um ein Bedeutendes in die Tiefe zurückweicht. Dem Knieenden erteilt er zudem die Rolle, durch die Richtung seines Oberkörpers die Bildrichtung festzulegen. Der berühmte „Frierende" bildet nur ein Teilstück in einem reichen Komplex von Stellungen und Affektäußerungen; er beweist aber auch, wie vortrefflich Masaccio durch seine hier rasch abfließenden Umrisse eine augenblickliche Situation, in der der Wille für Augenblicke nicht Herr über die





33. Masaccio, Petrus taufend. Florenz. Phot. Alinari.



34. Masaccio, Almosenspende. Florenz. Phot. Alinari.

Mechanik der Gelenke ist, sondern den Vibrationen der Muskelnerven überliefert ist, mittelst seiner grundlegenden Linienkunst verständlich zu machen weiß. Bei der Schattenheilung bedeutet die Diagonale, welcher die Figuren folgen, nicht mehr nur einen Raumwert, sondern sie war das einzig mögliche Kompositionsmittel, um die magische Wirkung Petri, die von seinem ruhigen Wandeln ausgeht, auf einer Figurenreihe ablesen zu lassen und zugleich eine Abstufung im Gefolge Petri vorzunehmen. In der Almosenspende, die eine größere Versammlung für die eintretenden Apostel voraussetzt, entwickelt der Maler den Vorgang in drei Raumschichten, zugleich auch mehr in der Bildbreite, so daß er die unermüdliche Tätigkeit der Apostel, das diskrete Wohltun an verschämten Armen, die ehrfürchtige Achtung, mit denen man ihnen begegnet, aber auch die Gier der Bettler, die sich aufdringlich in den Weg stellen, bequem, aber ohne irgendeine überflüssige Figur entwickelt; das Gedränge vermehrt er durch den zu Boden Gestürzten, wohl den toten Ananias. In der Szenerie läßt Masaccio, um das Walten der Apostel in Stadt und Land zu veranschaulichen, Bauten mit offener Hügelgegend wechseln und hat sich im Realismus der Bauten von aller Tradition freigemacht (Abb. 34).

Am höchsten nimmt Masaccios Genius, vielleicht kurz vor dem Erlöschen, seinen Flug in der letzten Gruppe. Die Geschichte des Zollgroschens (Matthäus XVII.), auf einem Breitbild in drei Episoden entwickelt, bedeute, gegenüber dem früheren Breitbilde die absolute Raumbeherrschung durch den nach seelischen Ausdruckswerten durchgeführten Vorgang, also das Prinzip Giottos, nur mit mehr Lockerung der Figuren und weiterer Raumwirkung der Landschaft durchgeführt. Was psychologisch die schwerste Aufgabe war, macht Masaccio zur Hauptsache: die Vereinigung von Ursache und Wirkung: das Heischen des Zolles durch den Beamten, der sich der Schar einfach in den Weg stellt — seine Rückenfigur steht am weitesten vorn — die ruhige Überlegenheit Christi über ihn



35. Masaccio, Zollgroschen. Florenz, Brancaccikapelle. Phot. Alinari.

wie über die zornigen Jünger und der Einfluß seiner Worte auf Petrus. Wie fein leitet die Kette von Armen und Händen durch die Rücken und die beiden Frontfiguren hindurch die Gedanken und ungesprochenen Worte: das Beharren bei Recht und Pflicht bei dem Zöllner, das Befehlen und Beschwichtigen bei Christus, der seine rechte Hand über diejenige Petri legt, da dieser gegen die Nachgiebigkeit des Herren protestieren möchte, und schließlich sein unwilliges, aber unweigerliches Gehorchen im Hinweis auf das Ziel: Aber diese Kette bleibt eingeschlossen in das machtvolle Gefüge der Gruppe, zu welcher auch der wunderbare Chor der rauhen, aber glaubensstarken galiläischen Männer gehört. Das Entnehmen des Staters als einer Episode ohne psychologisches Interesse versetzt der Maler als feine Staffage in den Mittelgrund und ganz auf die Seite, während das Bezahlen des Tributs im Gegensatz vom ironiebegleiteten Leisten der Pflicht und stumpfsinnigen Empfangen des Geldes wiederum als Meisterstück psychologischer Darstellung, auf gleicher Ebene wie der Hauptvorgang und mit Unterstützung seitens der baulichen Szenerie entwickelt ist (Abb. 35). — Wiederum unterstreichen die Bergkonture die Bewegungslinien und ein richtiges Erfassen ihrer Formation und ein sorgfältiges Beobachten ihrer Zufälligkeiten entspricht der seelischen Wahrheit der Figuren; Bäumchen verstärken den Raumwert und verhindern zugleich das Aufkommen von Leere. So war Masaccio befähigt, in der Austreibung aus dem Paradies auch die tragische Note ertönen zu lassen. Mechanisch folgt der schleppende Schritt der physischen Kraft, die vom unsichtbaren, ganz in Rot gehaltenen Engel ausgeht; seine ausgestreckt gesenkten Arme ziehen einen Raumkreis um das Menschenpaar, in welchem es willenlos wandelt; nur Vorwärts, kein Zurück. Im Bewußtsein seiner Unwürdigkeit bedeckt Adam sein Antlitz, indes Eva in zornigem Schmerz aufschreit. Welche Entwicklung hatte Masaccio im Verständnis des Körperbaues durchgemacht, seit er den Sündenfall gemalt! Besondere Beachtung verdient der durch Zusammenschluß, Überschneidung und Modellierung erzielte greifbare räumliche Wert dieser Figuren. Nicht nur unterscheidet die Modellierung Knochen und Fleisch, sondern auch festere Unterlage und lockerere Umhüllung. Mittelst seiner Linie hebt Masaccio alle wesentlichen Formen heraus und markiert in der Art der Formen wie der Schreitbewegungen die Unterschiede beider Geschlechter. Petrus in Kathedra löst mittelst des Lichtes das Problem der Raumpyramide in glänzender Weise, und in der Erweckung des Fürstensohnes entfaltet er in vollkommen zentraler Anordnung Macht des Gebets und wundertuende Kraft der Gebärde.

Gleichzeitig mit den Fresken der Brancaccikapelle entstand das Pietàfresko in der Collegiata in Empoli, dessen Figuren die nächste Verwandtschaft mit denjenigen in den ersten jener Fresken zeigen (Abb. 37). Die wenigen erhaltenen Teile des Pisaner Altarwerks (datiert 1426) offenbaren in den Predellen (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, (Abb. 36), in feineren Figuren doch dieselben kompositionellen Werte, welche die letzte Gruppe der Brancaccifresken auszeichnet: die souveräne Beherrschung des Raums durch den lebendigen Vorgang und die zwanglos aufgestellten Figuren, dazu die künstlerische Macht über die Leidenschaft des Schmerzes (Kreuzigung im Museum von Neapel). Der Geburtsteller desco da partò (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) bezeugt, wie gut sich Masaccio in Brunelleschis Perspektive und in seinen Baustil eingelebt hat.



36. Masaccio, Anbetung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Phot. Ges. Berlin.

Das Pisaner Altarwerk wurde 1426 im Auftrage des Giuliano di Colino degli Scarsi für Sta. Maria del Carmine in Pisa gemalt. Erhalten sind: Die Predellenstücke; drei davon: die Anbetung der Könige, das Martyrium des Johannes Baptista und des Petrus, eigenhändig von Masaccio; die zwei anderen mit Szenen aus der Julians- und Nikolauslegende sind Werkstattarbeit; alle in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Ebenda vier Täfelchen mit Heiligen von der ehemaligen Umrahmung. Von der Bekrönung befindet sich das Mittelstück: Die Kreuzigung, im Neapler Museum, die seitlichen mit den Halbfiguren des Andreas und Paulus bei Graf Lanckoronski in Wien bzw. im Museo Civico von Pisa. Vgl. W. Suida, L'altare di Masaccio gia ànel Carmine a Pisa L'arte IX. 1906 p. 125. — Die Predellenbildchen im Vatikan können höchstens einem Schüler Masaccios zugeschrieben werden. In seine letzte Epoche gehört auch eine Halbfigur Gott-Vaters in einem Tondo, in englischem Privatbesitz.



37. Masaccio. Pietà. Empoli.

Von dem berühmten Dreifaltigkeitsfresko in Sta. Maria Novella dürfen nur die perspektivisch ungenügenden Figuren Masaccio zugeschrieben werden, während die prachtvolle Halle, die mit ihren kassettierten Tonnengewölbe vielleicht eine Zeichnung nach einer römischen Grabaedikula verwirklicht, nur von Brunelleschis Hand stammen kann; sie ist in ihrer Verkürzung durchaus richtig und stellt die unmittelbare Fortsetzung des wirklicheu Raumes dar; nur Brunelleschi, keineswegs aber Masaccio, war damals im Besitz solcher künstlerischer Fähigkeiten. Zu allem sind die Säulen in Materialfarbe gemalt.

Die zweite Maler-Gruppe kennzeichnet sich durch ein energisches und rascheres Überwinden der gotischen Überlieferung; sie stützt sich wesentlich auf die Errungenschaften des Begründers der Quattrocentomalerei, Masaccio, und wird deshalb vorwiegend durch Florentiner dargestellt. Von Haus aus Gotiker und Schüler der letzten Trecentomaler lernen sie von ihm allmählich die neue Raumbewältigung und die plastische Auffassung der Figuren; allein die eiserne Konsequenz Masaccios in der Einstellung auf das Wesentliche und in der Durchführung der räumlichen Aufgabe geht ihnen ab. Sie gewinnen andererseits aber schon Fühlung mit den Problematikern der Linearperspektive, Verkürzung und Beleuchtung.

Fra Angelico (1387—1455) wird wie Ghiberti „der letzte Gotiker" genannt. In der Tat erlebt die mittelalterliche Religiosität im naiven Kinderglauben dieses Klosterbruders eine neue Ausprägung. Ausschließlich religiöser Natur sind seine zahlreichen Werke; aber im Gegensatz zum wirklichen Gotiker, Don Lorenzo Monaco, malte Fra Angelico als Heilige nicht Idealfiguren, sondern durch ihren Glauben beseligte und innerlich vollkommen glückliche Klosterinsassen. Am bekanntesten machten ihn jedoch die lieblichen Engel, Verkörperungen himmlischer Freuden. Blonde Seidenhaare, Karnat, das an Elfenbein oder Alabaster gemahnt, Wangen, zart wie Rosenblätter, Schatten wie Hauch so zart, und Licht als milder verklärender Schein, Farben von festlich freudiger Wirkung und schließlich Goldgrund, Nimben und Goldverzierung als irdischer Ausdruck himmlischer Pracht, das ist es, was von Fra Angelicos Werken am tiefsten in der Erinnerung haftet. Aber der fromme Mönchs- und Engelmaler ist doch keineswegs nur retrospektiv gerichtet; denn er benutzt die modernen Errungenschaften der Raumbewältigung, er kennt die Linearperspektive und die Renaissanceformen, er versenkt sich mit Liebe in die toskanische und umbrische Landschaft, ja aus seinem Verständnis für die fruchtbare, blumenreiche und sonnerhellte Natur möchte man ein Nachwirken von der begeisterten Liebe des heiligen Franz von Assisi spüren. Die Menschen, die Fra Angelico malt, gehören nur noch ihrem Gefühl, nicht der Form nach, der Gotik an, denn Fra Angelico weiß stille weltabgewandte Andacht in eine Fülle von leichten Wendungen und individuellen Zügen zu kleiden, und zwar so geschickt, daß selbst eine größere Anzahl von Heiligenfiguren auf schmalem Feld nicht eintönig wirkt. Alles „Moderne" in Fra Angelicos Werk dient nur der religiösen Stimmung; die Zeitgenossen verstanden den stillen Zauber heiliger Begebenheiten besser, wenn der Schauplatz sich mit ihren optischen Erfahrungen deckte, und die Träger dieses Glücks im Glauben auch Menschen dieser Erde waren. So erscheint in Fra Angelicos Kunst das Diesseits nicht mehr als Symbol sondern als Hülle für das Jenseitige, das Irdische wie von ewigem Glanz erleuchtet; im Gegensatz zu Gentile da Fabriano bleibt Fra Angelico auch in Epiphaniasbildern still und andächtig; denn sein Ziel ist nicht irdische Pracht sondern Reinheit des Herzens, und diese soll in der Lieblichkeit der Gestalten und den delikaten Farben von Landschaft, Bauten und Figuren ausstrahlen. Diesen Charakter stören auch die tiefsinnigen theologischen Gedankengänge der Verkündigungsbilder nicht.

Die schmale Bühne und die gotische Linienornamentik Don Lorenzos hat Fra Angelico von Anfang an überwunden. In den Predellenbildern frisch und heiter erzählend, sucht er in den Fresken der Klosterzellen von S. Marco einen großen, einfachen Stil, der am großartigsten aus der Verklärung, Kreuzigung und Krönung Mariae spricht, und nur einmal gegen liebliche detailreiche Stimmungslandschaft (Noli me tangere) umgetauscht wird. Hier bereitet sich sein letzter und reifster Stil vor, der ihn befähigt, Legendenszenen al fresco zu malen und in einer Folge von 35 erzählenden Bildchen Vorgang und Umgebung in vollen Einklang zu bringen.

Guido oder Guidolino di Pietro, geboren 1387 in Mugello, trat zusammen mit seinem Bruder Benedetto ins Dominikanerkloster von Fiesole ein, nahm darauf den Namen Fra Giovanni da Fiesole an, floh 1409 mit seinen Ordensbrüdern nach Foligno und weilte, von der Pest von dort vertrieben, von 1414—1418 in Cortona, 1418—1436 in Fiesole, mit kurzer Unterbrechung durch eine Reise nach Umbrien (zwischen 1435 und 1440), auf welcher die Altarwerke von Perugia und Cortona entstanden, seit 1435 im Kloster San Marco in Florenz. 1445 zog er nach Rom, wo 1447 Benozzo Gozzoli als sein Gehilfe eintraf. Fra Angelico unterbrach seine dortigen Arbeiten in der Kapelle Nikolaus V. 1447 durch eine Reise nach Orvieto, kehrte 1449 für 3 Jahre nach Fiesole zurück und starb 1455 in Rom. Sein Wesen und seine Kunst verschafften ihm den Namen: Fra Angelico.

Die Hauptwerke der ersten Periode (bis 1436) bilden Werke kleinen Formates und zwar außer zahlreichen Madonnenbildern vorab die Krönungen Mariä in den Uffizien und im Louvre, beide mit Rückenfiguren als Raumfaktoren (von Bernardo Daddi versucht, von Ambrogio Lorenzetti bereits gelöst), der Madonnenaltar der Linaioli (heute im Museo di S. Marco) Mitarbeit von Gehilfen an Flügeln und Predellen, mit den berühmten musizierenden



38. Fra Angelico, Engel. Florenz, Uffizien. Phot. Alinari.

Engeln, auf Wolken vor Goldgrund stehend (Abb. 38); die 3 Predellenbilder bringen eine zunehmende Besserung in der Lösung des Raumproblems, und in den Predellenbildern der Marienkrönung im Louvre versucht der Maler kühne Raumdarstellungen in Renaissancearchitektur. In der Landschaft stellt er heimische Obstbäume neben Zypresse und Dattelpalme, aber alles in schematischer Wiedergabe. Das jüngste Gericht (S. Marco) offenbart, wo des Malers Fähigkeiten liegen; die Dramatik der Verdammten mißlang ihm völlig, während der Reigen der Engel mit den Seligen im Paradies Töne anschlägt, die der Poesie Dantes würdig sind. Die Werke dieser Epoche atmen vollständig den Geist einer gold- und farbenverklärten Jenseitspoesie. — Die folgende Periode (1436—1445) wird hauptsächlich durch die Fresken in S. Marco (mit Hilfe von Schülern) bestimmt; in den Altarbildern melden sich die Aufnahme wirklicher Landschaften (Trasimenischer See und Chianatal), der Versuch große Figurengruppen zu bauen (Kreuzabnahme und Beweinung Christi S. Marco), Statuenwirkung und individuelle Unterscheidung auch nebensächlicher Figuren (Einrahmung der Kreuzabnahme, und des Madonnenaltars der Pinakothek von Perugia), Vereinheitlichung des Schauplatzes mit klarer Tiefenwirkung und Konzentrierung der Handlung, dazu ein entschiedenes Streben nach der Kontrastwirkung von Hell und Dunkel (Predellen des Altarwerkes von Perugia). Die Verkündigung an Maria, früher vor einem Teppich (Altärchen in S. Marco), geht jetzt wiederholt in einer Hallenarchitektur oder einem Gemach vor sich (Cortona, Il Gesù; Florenz S. Marco bzw. Montecarlo in Valdarno), wobei das Bauliche die Aufgabe einer Umrahmung zugeteilt erhält. Wenn sich der Künstler mit 2 Tondis begnügt (Pinakothek von Perugia), so sind beide Gestalten fester und sicherer gegenüber früher geworden. Auf diesen Errungenschaften baut er die Fresken in S. Marco auf, die Kreuzigungsgruppe mit den Bekennern im Kapitelsaal (unvollendet), die Verherrlichung der Mönchstugenden in den Lünetten des Kreuzgangs und die Bilder aus dem Leben Christi — Jugend, Wirken und Passion — in den Zellen des Obergeschosses. Als Szenerie wählt der Maler mit Vorliebe Kreuzgänge. Das Hauptrequisit der Landschaft sind breitflächige glatte Hügel, deren leicht ausgebogene Kanten von der Spitze bis zum Fuß verlaufen und die Masse in vor- und rückspringende Schichten gliedern. Der Rasen erscheint noch immer als ornamentierter Teppich. Die zeitliche Reihenfolge der Ausmalung der Zellen dürfte folgende sein: 1.) Reihe an Via La marmora; eigenhändige Arbeiten wechseln fast regelmäßig mit geringeren ab. Die 9 Zellen gegenüber verraten vorwiegend Schülerarbeit. 2.) Räume am 1. Korridor, seitlich und gegenüber der Bibliothek; nur die große Verkündigung darf als Fra Angelicos ganz eigenhändiges Werk angesprochen werden, das übrige geht aber wenigstens auf seinen Entwurf zurück. 3.) Die Zellen des 3. Korridors erhielten ihren Schmuck entweder nach seiner Abreise nach Rom oder während seines kurzen Aufenthaltes in Toskana; die Fresken sind rechteckig oder mit vollerem oder flacherem Bogen überwölbt. Verschiedene zeichnen sich durch wundervolle Beleuchtungseffekte aus. Die große Anbetung der Könige bildet die moderne Korrektur zu Lorenzo Monacos Epiphaniasbild. Daß der Maler die Passion nie realistisch, sondern als Gegenstand der Andacht und Verehrung auffaßte, versteht sich von selbst.

Lag diese liebevolle Versenkung in das Erlösungswerk schon in seiner Natur, so fand er eine Befestigung darin im Predigen und Wirken des Giovanni Dominici. Das Altarbild „Madonna“ in trono mit Heiligen erweitert nun das



39. Fra Angelico, Christus als Pilger. Florenz, S. Marco.

alte Kompositionsschema noch durch stärkere Tiefenwirkung und Heranziehung der Landschaft; zur Erhöhung der äußeren Pracht malte der Künstler einen Perserteppich, wie er ihn bei Gelegenheit des Unionkonzils (1438) gesehen haben muß. — Erst in dieser Periode hat das Thema der Madonna mit Heiligen, und zwar zum erstenmal bei Fra Angelico, seine Lösung in modernem Sinn gefunden; die Begleiter sind dabei in gleicher Größe und sogar, auf breite Bühne gestellt, als Raumfaktoren verwendet.

Die letzte Periode (1445—1455) wird durch 2 Gewölbekappen der Briziokapelle des Doms von Orvieto (Weltenrichter und Chor der Propheten 1449), durch die Fresken in der Nikolauskapelle im Vatikan, Legende des Heiligen Stephanus und Laurentius begonnen 1447—1449, wohl 1452—1455 vollendet, und durch die bemalten Sakristeischränke der SS. Annunziata (S. Marco) bezeichnet (zwischen 1449 und 1452), wobei sich die Gehilfenhände zu Zeiten wieder in weitem Umfange bemerkbar machen. Die 35 Bildchen der Sakristeischränke der SS. Annunziata gehen fast durchweg im Entwurf, zum geringen Teil in der Ausführung, auf Fra Angelico zurück. Der bemerkenswerteste Gehilfe ist Zanobi Strozzi; Hochzeit zu Kana, Taufe Christi und Verklärung stammen von Alesso Baldovinetti. Im Landschaftlichen wie Baulichen ist Fra Angelico zur Beherrschung der Tiefe gelangt, indem der Mittelgrund nicht mehr nur angedeutet wird, sondern ausgedehnt daliegt, so daß sich die Figurengruppen bequem verteilen. In der Szenerie wechselt Reichtum mit größter Einfachheit, aber in allen Fällen herrscht eine strengere Zusammenfassung des Einzelnen. Die Bereicherung an Landschaftlichem kommt den idyllischen Szenen (Gebet in Gethsemane), die herbe Einfachheit öder Bergrücken den tragischen zu (Entkleidung Christi und Kreuzigung), der ebene Hintergrund verknüpft Fra Angelico mit Masaccio einerseits und Baldovinetti andererseits. Im Architektonischen sucht der Meister einmal durch größte Schmucklosigkeit dem Vorgang die alleinige Wirkung zu sichern (Pfingsten) oder das Beklemmende glaubhaft zu machen (Verspottung und Geißelung Christi); die (ursprünglich byzantinische) Apostelkommunion geht in einer gewölbten feierlichen Halle vor sich, ähnlich wie das Abendmahl, während die Fußwaschung sogar einen Klosterhof mit Wechsel von hellen und dunklen Räumen zur Szenerie hat. Die Fähigkeit seelischer Akzentuierung und plastischer wie räumlicher Vertiefung vollzieht auch im Jüngsten Gericht, trotz Beibehaltung der herkömmlichen Anordnung, bezeichnende Änderungen: Christus erhebt die Hand zur Verurteilung. Erregung hat sich der Auferstandenen bemächtigt; dank dem Hochformat, steigen die Seligen sichtbar in die himmlischen Regionen empor und unter rascher Abnahme des Maßstabes zugleich in die Raumtiefe hinein.

In den Freskenwerken in Orvieto und Rom macht sich Gozzolis Mithilfe hauptsächlich in realistischen, zugleich aber auch etwas spröden Köpfen mit harter Behandlung der Züge und Haare geltend. In Orvieto gehen auf ihn zurück: Christus, einzelne Engel, einige Propheten der obersten Reihe und ein jugendlicher in der Mitte.

Die unter Eugen IV. begonnene, unter Nikolaus V. vollendete Kapelle im Vatikan, die des letzteren Papstes



40. Fra Angelico, Laurentiuslegende. Rom, Vatikan. Phot. Alinari.

Namen führt, zeigt am Gewölbe die 4 Evangelisten (die 2 Greise von Fra Angelico, Matthäus und Lukas wohl von Gozzoli), an den von Fruchtschnüren eingerahmten Gurten Bischöfe unter Tabernakeln (Gozzoli?), nebst einzelnen Heiligenfiguren (Fra Angelico), in den 3 Lünetten 6 Szenen aus der Stephanus-, darunter an den Wänden 5 aus der Laurentiuslegende, wobei Gozzoli in fast jedem Fresko mit einer größeren oder kleineren Anzahl von Köpfen oder überhaupt der Ausführung ganzer Gestalten beteiligt ist. In den 3 Lünetten hat Fra Angelico je 2 Szenen der Stephanuslegende vereinigt, dabei die Szenerie als einheitlich gedacht und die Erzählungen durch ein architektonisches Vertikalmotiv getrennt; doch er hat nur in der Lünette mit Ausstoßung und Martyrium diesen Zwiespalt zwischen geometrischer Flächenteilung und naturalistischem Prospekt einigermaßen glaubhaft gemacht; in weitem Schwung führt die aurelianische Mauer Roms durch die toskanische Berg- und Hügellandschaft, während in anderen Fresken Stadtprospekt und Innenräume zusammengestückt sind. Im Architektonischen sind die starken Anklänge an die Antike bemerkenswert. Die Erzählungen entwickeln sich mit durchsichtiger Aufstellung der Figuren parallel zur Bildfläche, gleich als ob der Maler für die Höhentendenz der Lünettenhälften ein Gegengewicht habe schaffen wollen. Schichtenweise reiht er bei der Diakonweihe, der Almosenspende und Predigt die Figuren auf, trotzdem die Anordnung der Szenerie ein freieres Vorgehen gestattet hätte. — Für die Laurentiuslegende hatte er dagegen lauter Rechteckflächen zur Verfügung; so werden die Konstruktionen geschlossener, straffer und zugleich räumlicher, und die Tiefe spricht als Raumfaktor wie als malerischer Wechsel von Licht und Schatten sehr wesentlich mit. Zwar verwendet der Maler beim Martyrium und Verhör des Heiligen noch die nach hinten abgeschlossene Reliefbühne, die aber nach beiden Seiten offen steht; auch vermeidet er klug die Betonung der Mittelachse durch eine Hauptfigur. Das Verhör des Laurentius ist viel anschaulicher und figurenreicher ausgefallen als dasjenige des Stephanus. Edler Einklang zwischen baulicher Szenerie und Komposition zeichnet die drei übrigen Bilder aus: Weihe zum Diakon, Übergabe der Kirchenschätze und deren Verteilung an die Armen. Die Weihe geht als durchaus räumliche Komposition in einem geschlossenen Kircheninneren vor sich; Priester und Diakone umgeben im Halbkreis den Thron des Papstes und den knieenden Diakon, Portal und Kircheninneres rahmen bei der Almosenspende die Hauptfigur ein und geben mit ruhigen Linien und Flächen den Gradmesser für die Beweglichkeit der Bettlergruppen. In der Übergabe des Kirchenschatzes an Laurentius durch Sixtus II. schließt Fra Angelico die väterliche Güte des Papstes, die glühende Hingabe des jungen Diakons, die Vorsicht und Ängstlichkeit der Begleiter in eine schöne Dreiecksgruppe ein; aber die die Blicke der Hauptfiguren leitende Diagonale spricht mit unverminderter Kraft durch den Gegensatz von Lot- und Wagerechtem im Baulichen (Abb. 40). Gozzolis Anteil mag, abgesehen von einzelnen Figuren: almosenspendender Laurentius, Frau mit Kind auf dem Arm, Zuschauer rechts auf dem Verhör — in der harten und kalten Modellierung der Weiheszene bestehen. — Daß sich Fra Angelico im Lichtproblem auch dem Einfluß Domenico Venezianos hingab, beweisen die 3 Heiligenfiguren des Museums von Altenburg in ihrer statuarischen Festigkeit, und der Halbierung ihrer Erscheinung zwischen Licht und Schatten; Fra Angelico lernt später noch, von der Herausmodellierung der Einzelform abzusehen und auch im Figürlichen mit großzügigen Lichtproblemen vorzugehen.

Während Pesellino, Filippo Lippi und Gozzoli (s. u.) über Fra Angelico hinausgingen, blieb Giovanni di Marco, genannt dal Ponte (1385—1437) im wesentlichen bei dessen Kunstanschauung stehen, nur daß die Festigkeit seiner Gestalten und besonders seiner männlichen Köpfe an einen Einfluß von seiten Masaccios denken läßt. Außerdem hatte er auch den Einfluß Spinello Aretinos und Lorenzo Monacos erfahren. Unter den zahlreichen ihm zugeschriebenen Werken seien die Predellen eines Petrusaltars (Uffizien) herausgehoben, die früher den Namen Jacopos da Casentino trugen. Die Kreuzigung Petri ist in weitgehendem Maße von Masaccios Pisaner Altar beeinflußt, nur fehlt ihr die edle Einfachheit und Klarheit, und die Zeichnung der Hände bildet den schwächsten Teil im ganzen Können dieses Malers. Literatur: Vasari op. cit. p. 26f., mit Angabe der einschlägigen Literatur. C. Gamba, Giovanni dal Ponte. Rassegna d'arte IV. 1904, p. 177ff. Dazu: H. Horne: Giovanni dal Ponte. The Burlington Magazine IX, 1906, p. 332ff.

Masolino da Panicale (1383—1447) war von vorherein die schwächere Natur als Fra Angelico; während sich dieser in systematischem Entwicklungsgang in die neuen Probleme einarbeitete, sie aber doch in den Dienst seiner mittelalterlichen Gesinnung stellte, wollte Masolino plötzlich ein „Moderner" sein, aber das Resultat war nur ein unüberbrückter Zwiespalt zwischen neuen Raumversuchen mit Renaissancearchitektur und weitläufigem Hintergrund einerseits und befangener und unartikulierter Vordergrundskomposition andererseits. Zeitkostüme, Akte und Renaissancebauten vermögen alle den gotischen Grundcharakter nicht zu verhüllen und Masolino nicht in die Reihe der Bahnbrecher der Kunst zu rücken.

Sein „neuer" Stil läßt sich am besten im Freskenschmuck des Baptisteriums von Castiglione d'Olona studieren (1435), den Masolino wieder für Branda Castiglione ausführte. Die Evangelisten am Gewölbe und der Prophet Jesaja sind mürrische Greise in gotisch weichem Faltenwurf; das Thema des von Engeln umschwebten Gott-Vaters wußte der Künstler dekorativ gar nicht auszubauen. Der Greisentypus mit dem finsteren Ausdruck und dem langen zweigeteilten Bart ist bei Masolino Maske, bei Masaccio Charakterkopf. Die Fresken aus dem Leben Johannis des Täufers malte er ohne Gliederung über die Wände herunter, vielleicht in falschem Drang nach räumlicher Illusion für den Beschauer; kein Band oder Gesimse trennt die einzelnen Szenen von einander. Nur auf die Einzelheit erstreckt sich Masolinos Wirklichkeitsinteresse, und die Raumvorstellung tritt gleichsam nur für den Einzelfall, nicht als prinzipielle Gesamterkenntnis auf. Raum und Figuren gehen nirgends zusammen, und letztere bewahren eine trecentistische Unkörperlichkeit bei weitgehender Gleichförmigkeit des Ausdruckes, über welche auch die vereinzelten Bildnisse (Branda Castiglione und Pippo Spano beim Gastmahl des Herodes) nicht hinwegtäuschen können. Die Taufe Christi möchte durch die Nebenfiguren der Täuflinge unterhalten, gibt aber die Landschaft in gleichmäßigem Anstieg, so daß der Fluß mehr als Wasserfall wirkt. Die Ufer erscheinen in treppenförmiger Abstufung und die Berge als ziemlich gleichartige Hügel mit kleinlicher Detaillierung (Abb. 41). Energie, welche Masolino seinem großen Schüler Masaccio so gern nachbilden möchte, wird zu kleinlicher Hast, und besonders störend wirken die argen Verzeichnungen in der Figur des Täufers. — Die Predigt in der Wüste spricht mehr durch ihre Aufreihung von Kostümfiguren als durch den Versuch einer Raumwirkung, und „Ecce agnus dei", sorglos um die Ecke der Fensterwandung herumgemalt, fällt durch die Unklarheit zwischen Figuren und Szenerie auf. Ist dem Maler in der Ermahnung des Herodes wenigstens größere Standfestigkeit und energischere Gebärdensprache gelungen, so vermag er die gestikulierenden Hände nicht zu verteilen und den Verlauf der Handlung nicht im notdürftig erzielten Raumvolumen zu entwickeln. Wenn er dann den einschließenden Schergen und den hinter Gittern betenden Johannes auf Wandung und Fensternische verteilt, so ist ihm hier die räumliche Illusion, dazu auch die Darstellung der Glaubenstreue des Märtyrertums glänzend gelungen, aber die Enthauptung offenbart wieder seine Unfähigkeit, verkürzte und in komplizierter Bewegung begriffene Körper darzustellen. — Das Gastmahl des Herodes mit der Überreichung des Hauptes sollte offenbar die bedeutendste Leistung darstellen; 2 Episoden sind in Renaissancehallen mit Oberbau, beide in richtiger Perspektive versetzt. Als Abschluß dient eine der Gegend der oberitalienischen Seen entnommene Bergpartie mit der Bestattung des Leichnams; allein diese Landschaft erdrückt den Vordergrund, und die Figuren erzeugen keine Raumwerte. Das Entsetzen, das Salomes Bitte in den Teilnehmern am Gastmahl auslösen sollte, gibt sich nur in ein paar Handbewegungen, Kopfdrehungen und mürrischen Mienen zu erkennen; wäre diese Unfähigkeit in Abwandlung des Ausdrucks nicht Kennzeichen des Meisters, so wäre man versucht, sie bei Überreichung des Hauptes in den Mienen des Herodes und Salome als beabsichtigte zynische Kälte zu beurteilen. Dieselben, wohl als Ganzes erfaßten, im einzelnen schematisch behandelten Berge zeigt auch ein Landschaftsfresko im Palazzo Branda in Castiglione, und die Tatsache, daß Masaccios Einfluß nur ein äußerlicher, d. h. nur in Nebendingen wirksamer gewesen sein konnte, beweist die Madonna zwischen zwei anbetenden Engeln in S. Fortunata in Todi (1432), sowie die Verkündigung der Sammlung Goldmann in New York.



41. Masolino, Taufe Christi. Castiglona d'Olona. Phot. Alinari.

Die dritte Gruppe von Florentiner Malern reicht mit ihren Werken über die Jahrhundertmitte hinaus; trotzdem hängt der Gesamtcharakter ihrer Kunst noch mit der trecentistischen Vergangenheit zusammen; sie machen sich die Errungenschaften der „Problematiker“ zunutze, ohne selbst in weitgehendem Maße oder überhaupt Schöpfer zu sein. Ihre Hauptbegabung liegt auf dem Gebiet der figurenreichen Erzählung; so verknüpften sie die letzten Trecentisten (z. B. Agnolo Gaddi) mit den Malern der 2. Quattrocentohälfte; den überquellenden Reichtum an Wirklichkeitsbeobachtung wissen sie kaum zu bändigen und am wenigsten einer abgeklärten Raumvorstellung unterzuordnen. In der Anhäufung von Statisten herrscht die nämliche naive Sorglosigkeit wie bei den trecentistischen Vorläufern. Aber sie haben durch ihre unermüdliche Beobachtung an einzelnem für die Folgezeit ein überreiches Kapital zusammengetragen, das dann unter höheren Gesichtspunkten verwertet werden mußte. Altertümlich befangen gegenüber dem großen umfassenden Probleme der Raumlösung gewähren sie fast allen Einzelheiten der Neuzeit Zutritt. Vielleicht beruht ein Teil der großen Wirkung, die sie heute noch ausüben, auf der reizvollen Mischung von Naivität und frischer Hingabe an die Wirklichkeit; sie machte schon einen Fra Angelico, dann aber auch noch Fra Filippo und schließlich auch einen Gozzoli zu anziehenden Gestalten, während später oft das Raffinement oder die Gelehrsamkeit überwogen.

Fra Filippo Lippi bleibt als Naturell Fra Angelico am nächsten verwandt; denn auch durch sein Werk zieht sich, durch lebhafte wie zarte Farben, durch Licht und gelegentlich durch ein wunderbares Geriesel von Goldpunkten oder feine Goldverzierung verklärt, die Poesie stiller Andacht, nur daß ihn seine Studien an Masaccio und der sichtbare Einfluß Donatellos vielfach auf festere, ja geradezu derbe und vierschrötige Typen brachten; aber die Vorliebe für feine Gewänder und Haare, mit denen er selbst die häßlichsten Engelkinder bedenkt und die in ihrer Durchführung oft an Donatellos malerischstes Flachrelief erinnern, stellen ihn zwischen die zartesten Maler des florentinischen Quattrocento: Fra Angelico und Botticelli als seinen Lehrer bezw. Schüler. Auch als Landschafter bezeigt Lippi eine innige Naturliebe, ja er hat z. T. in wörtlicher Verbildlichung religiöser Texte das Andachtsbild in einer Weise mit der Landschaft verschmolzen, die an Reichtum der Motive und Intensität der Stimmung weit über Fra Angelico hinausgeht; seine Anbetungen des Christuskindes im Freien wurden für Malerei und Plastik vorbildlich, und nicht anders seine Madonnenbilder, in denen sich zum ersten Male in der Malerei, vielleicht wieder unter Donatellos Anregung, das Feierliche und Andächtige ins intim Mütterliche umwandelte. Seine Verkündigungen an Maria vertiefen das Zarte des Vorgangs gegenüber Fra Angelico durch die Art, wie der Engel Gabriel auftritt, meist beobachtet er die tiefe

Wirkung seiner Worte auf Maria; obschon der Schauplatz gegenständlich und räumlich bereichert, auch renaissancemäßiger geworden ist, beeinträchtigt er nirgends die Intimität, ja die wohl ausstudierte Lichtführung bestreitet nebst den Ausblicken in ein Gärtchen, in einzelnen Fällen allein den poetischen Reiz eines Gemaches. Indem Fra Filippo, ähnlich wie Gentile da Fabriano, weltliche Schönheit zur Darstellung heiliger Geschichten suchte, kam er zu einer Fülle frischer und anmutsvoller Gestalten von gelegentlich etwas herbem Reiz, die fast Gemeingut der folgenden Generationen bilden sollten. Im einfachen und sachlichen Aufbau einer Szenerie und in der Belebung einer Figurenmenge durch Charakterköpfe leitet er direkt zum besten Erzähler der zweiten Quattrocentohälfte, zu Ghirlandajo, über. Von einer Raumkonstruktion aus mehreren Augenpunkten ringt er sich zuweilen zu fast fehlerloser Darstellung aus einem einzigen durch. Den Eindruck des Massengewichts wie des Transitorischen verstärkt er mittels Überschneidungen der Figuren durch die Szenerie. In der Berglandschaft greift Lippi wieder auf den Typus des Trecento zurück, nur daß er die Felspyramiden mehr detailiert.



42. Filippo Lippi, Verkündigung. Florenz, Uffizien.
Phot. Brogi.

Geboren zwischen 1406 und 1409, trat er 1421 in den Karmeliterorden ein, lebte von 1431—1437 vermutlich außerhalb des Klosters, 1434 in Padua, seit etwa 1451 in Prato tätig, wo er bis 1465 unter Mithilfe von Fra Diamante die Chorfresken des Doms malte, mit Unterbrechung durch Reisen nach Florenz (1457) und Perugia (1457). Während seines Aufenthaltes in Prato verführte er Lucrezia Buti, Nonne im Kloster Sta Margherita, die ihm einen Sohn, den späteren Maler Filippino Lippi, gebar. Seit 1467 oder 1468 zusammen mit Fra Diamante und Spoleto für die Ausmalung des Domchors tätig, stirbt er am 9. Oktober 1469 daselbst vor Abschluß seiner Arbeit. Fra Diamante erscheint später wieder unter den Malern in der sixtinischen Kapelle (s. u.).

In die Jugendperiode (bis ca. 1438) fallen das Tondo mit der Anbetung der Könige (Sammlung Cook in Richmond) mit ihrer Überfüllung an Figuren und ihrer an Gentile erinnernden Vorliebe für Tiere; weiter als seine Vorgänger geht aber Lippi im Ausbau der abbröckelnden Stallruine, wogegen zahlreiche Figuren im Typus und Gewandung den Zusammenhang mit Fra Angelico verraten. Die 3 Anbetungsbilder, zwei in den Uffizien und eines (aus der Kapelle im Palazzo Medici in Florenz) im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, haben miteinander die im Vordergrund kniende, das Kind anbetende Madonna, den Johannesknaben, mindestens einen Heiligen sowie die felsige Waldlandschaft gemeinsam. Während nun die beiden Florentiner Bilder in Komposition und Farben unruhig wirken, erreichte der Maler im Berliner Bild den höchsten Liebreiz. Hell treten die Hauptfiguren vor dem geheimnisvollen, von zarten Lichtlein erleuchteten Waldesdunkel hervor. Um der übrigens sehr schwachen Tiefenwirkung willen läßt der Maler die Mitte frei. Den bergigen Waldgrund löst er in einen treppenartigen Aufbau aus scharfkantigen Quaderblöcken; Bäume, abgehauene Stämme, Quelle, Blumen und Kräuter in fein abgestufter Beleuchtung erhöhen das Märchenhafte dieses Bildes. Es diente früher als Altargemälde in der Hauskapelle der Medici. H. Brockhaus hat den Nachweis geleistet, daß seine Einzelheiten auf einen Bernhard von Clairvaux zugeschriebenen Hymnus zurückgehen. Auf die Stelle: „mundi faber et rector fabricae“ deutet die Axt (Abb. 23).

Die beiden Lünetten der National Gallery in London enthalten die eine die Verkündigung in lieblichster Auffassung vor vereinfachter und durch den Rahmen überschnittener Szenerie und die andere eine andächtige



43. Filippo Lippi, Verkündigung. Florenz, S. Lorenzo. Phot. Alinari.

ergriffene Heiligenversammlung auf einer Steinbank im Freien; so vereinigt der Maler in diesen Werken, ähnlich wie Fra Angelico, den Liebreiz der Erscheinung, der Gesinnung und der äußeren Umgebung, aber mit feinster Unterscheidung von Hell und Dunkel. In den beiden Lünetten erscheint als Raumfaktor zum ersten Male die Vorliebe für niedriges, im Verlauf gebrochenes Gemäuer mit horizontaler und diagonaler Funktion. Derselben Gruppe gehört, kraft ihrer mehr angedeuteten als ausgeführten Baulichkeit, auch die Verkündigung im Palazzo Doria an. Das Kolorit spricht noch mit großen Farbflächen und wenig vermittelnden Tönen zwischen Hell und Dunkel.

Die 2. Periode (bis ca. 1450), hauptsächlich durch Altarbilder und die Fresken in Prato ausgefüllt, kennzeichnet sich durch Bereicherung des Schauplatzes hauptsächlich nach Tiefenwirkung, wobei ein Mehr oder Weniger an Ausstattung nicht ins Gewicht fällt. An den Figuren treten die plumpen, abgeplatteten Köpfe auf; mit ihrem Erscheinen ist der zarte Duft, der über den Bildern der ersten Periode liegt, dahin. Steife Gewänder bauschen sich auf den Körpern mit ihren linkischen Bewegungen, aber das Kolorit erfährt durch Aufnahme zarter Schillertöne mit reichlicher Goldverwendung eine bedeutsame Bereicherung, ohne daß damit starke einheitliche Farbkomplexe ausgeschaltet wären. In dreiteiligen Altarbildern wird die Komposition vereinheitlicht.

Das Thema der Heiligenkonversation vereinheitlicht Lippi in architektonischem Sinn, indem er die Madonna und 4 Heilige vor einer massiven Wand mit 3 Nischen und Halbsäulen sitzen, die heilige Jungfrau dabei natürlich über Stufen erhöht, thronen läßt (Altarbild aus Sta. Croce, in den Uffizien)

Die Verkündigungen in München, in S. Lorenzo in Florenz (Abb. 43) und in der Sammlung Hertz in Rom kennzeichnen sich durch die stehende Madonna, eine Mehrzahl von Engeln und einen reichen Tiefenprospekt, diejenige in München ist noch etwas detailliert, die florentinische noch aufwändiger, aber monumentaler empfunden. Die Doppelarkade Fra Angelicos wird im letzten Bild vereinheitlicht und auf vorwiegende Tiefenwirkung abgestellt. In der Madonna im Louvre (1437—1441) (aus St. Spirito in Florenz) herrscht eine bedrückende Feierlichkeit (Abb. 44); ein mit der Umrahmung geschickt in Einklang gebrachtes Gemach umschließt die Gruppe, die als solche für die zweite Jahrhundertshälfte vorbildlich wurde. In den Intérieurs der Predellenbilder (Uffizien) entfaltet der Maler den ganzen Zauber seiner Lichtführung unter genauester Beobachtung der Schatten. Durch Überschneidungen wird das Transitorische betont. — Formelle Feierlichkeit herrscht in der Krönung Mariae (Vatikan), und bei der berühmten Krönung in den Uffizien (1441) ist wohl eine festlich gekleidete, blumengeschmückte Versammlung da, aber die wirkliche Freude will sich in den finsteren oder gleichgültigen Gesichtern nicht einstellen; die Krönung vollzieht sich, ohne daß die Versammlung darauf achtet; realistisches Interesse hat den Maler, im prinzipiellen Gegensatz zu Fra Angelico, vom Kern der Handlung abgezogen. Wie beim Louvrebild verschmolz der Künstler Bildraum und Umrahmung.



44. Filippo Lippi, Madonna mit Heiligen. Paris. Phot. Giraudon.

Das Tondo mit dem Madonnenbild, der Wochenstube der Heiligen Anna und der Begegnung mit Joachim (1452 Florenz, Palazzo Pitti) eröffnet, zusammen mit der undatierten Predella im Kaiser-Friedrich-Museum (Wunder eines heiligen Kindes), die dritte Periode mit fortgeschrittener Raumlösung, geschmeidigen Bewegungen und geschickt sich anschmiegenden Gewändern. Mit Vorliebe setzt er beschattete Figurenteile gegen hell beleuchtete Wände. Das Raumproblem erscheint gegenüber dem früheren Epiphaniasbild leichter und freier gelöst, weil die Räume vertiefen, aber sie sind nicht genügend breit, und das richtige Verhältnis der Madonna vorn zu den Figuren in der Mitte fehlt. In der Abgrenzung der Gemächer spricht schließlich noch immer der altertümliche, nur andeutende Symbolismus. Die eilende Figur im Mittelgrund wurde dann für das ausgehende Quattrocento vorbildlich. Im Drang nach räumlichem Reichtum wählte der Maler hier drei verschiedene Horizonte. Das Madonnenideal, das sich nur im Louvrebild dem kruden Realismus unterwirft, ist gegenüber der ersten Periode bestimmter geworden: oben breite, nach unten zugespitzte Gesichtsform, leicht gebogene Nase, träumerisch blickende Augen, dazu durchsichtige Schleier, Merkmale, die z. B. auch der Madonna mit Engeln im Fensterausschnitt (Uffizien) und den frühen Madonnen Botticellis eigen sind. Im Tod des heiligen Hieronymus (Dom von Prato) steigert sich sein Naturalismus über die packende Darstellung von Krüppeln hinaus zur leidenschaftlichen Schmerzensäußerung; in gedämpften Farben setzt er da die irdische Trauer der festlich lauten Himmelsglorie gegenüber.

Die Fresken im Domchor von Prato: Evangelisten an der Decke, Legenden des helligen Stephanus und Johannis des Täufers an den Seitenwänden und z. T. auf die Chorwand hinübergreifend, dürften etappenweise entstanden sein. Etwa 1452: Evangelisten- und Lünettenbilder: Geburt der beiden Heiligen und Namengebung bei Johannes. Schon die Evangelisten zeigen mit ihren stark wechselnden Stellungen und dem vertieften seelischen Ausdruck eine neue Periode in der Darstellung dieser Themen, wogegen Sternhimmel und Goldstrahlen noch ein Hängen an der alten dekorativen Auffassung verbürgen. Tiefstes Versunkensein wie verzücktes Horchen auf die Eingebung nähern in ihrer hinreißenden Wahrheit den Maler der Gruppe der „Problematiker". Der Evangelist dürfte der Prototyp von Botticellis schwärmerischen gelockten Greisenköpfen sein. Die Lünetten, jede mit Darstellung einer Wochenstube (Abb. 45), begründen für Ghirlandajo die Komposition im großen, so daß dieser, abgesehen von der Vermehrung der Figurenzahl, nur noch die Ausstattung und den Ausgleich von Bildraum und Wandfeld und die absolute Einheit der Szenerie zu vollziehen hatte. — Die mittlere Zone bringt auf beiden Seiten Landschaftsbilder: Abschied und Wüstenleben des Johannes, Abschied, Weihe, Wunder und Verhör des heiligen Stephanus. Dort schwankt der Künstler noch auffallend zwischen einer einheitlichen Gesamtlandschaft und einer altertümlichen Zergliederung in Einzelprospekte. Die letztere siegt; so stehen auch die gleichwertigen Episoden unvermittelt nebeneinander. Wie schon angedeutet, löst der Maler die trecentistischen Gebirgsmassen, d. h. die wenig zurücktretenden aufgegipfelten Felsen in Einzelheiten auf; zu den parallelen Felsrippen (Camposantofresken in Pisa) kommen die sorfältig abgestuften Felstafeln, die scheitelrecht behauenen Quader, Platten und Felskristalle und ihr Pflanzenbewuchs. Lippi vertritt also nur eine etwas modernere Auffassung der alten, aber keine grundsätzlich neue Anschauung der Landschaft. Im Stephanusbild teilt Lippi in architektonische und landschaftliche Hälfte und führt letztere sehr scharf und genau durch. Die untersten Wandfelder, beide ausschließlich oder vorwiegend mit architektonischer Szenerie — Gastmahl des Herodes und Leichenfeier für Ste-



45. Filippo Lippi, Geburt Johannis. Prato, Dom. Phot. Alinari.

phanus — bedeuten in ihrer Konzentriertheit und Festigkeit einen ganz bedeutenden Fortschritt (wohl zwischen 1457 und 1464 anzusetzen). Drei Szenen, das Gastmahl mit dem Tanz, die Enthauptung und die Überreichung des Hauptes schließt Lippi in einen massiven gediegenen Festsaal zusammen, wo freilich der farbig laute Bodenbelag mancher zarten Gestalt, Vorläuferinnen von Figuren Botticellis, Abbruch tut. Noch immer umschließt der Bau die Figuren, anstatt daß diese sich frei darin bewegen. Auch in der Bestattungsfeier des heiligen Stephanus bildet Lippi im Baulichen wie Figürlichen das massive, noch etwas beengte und trotz der prächtigen Porträtköpfe wenig artikulierte Vorbild für Ghirlandajo. Da in dieser vom Beschauer am weitesten entfernten Bildzone eine dekorative Wirkung geboten war, steigerte Lippi mit den Farben Weiß, Rot, Blau, Schwarz, Gelb und Blaulila die Tongegensätze. Im Gastmahl des Herodes hebt sich Salome in weißem Kleid mit blauen Ärmeln und roten Schuhen von den sonoren Farben der Tischgäste ab oder leuchtet zwischen Rot, Blau und Goldgelb hervor. Die in Stuck aufgelegten Schmuckstücke und Verzierungen an den Gewändern, die Einrahmung des Wandfeldes, die Dekoration der Fensterleibung, sowie die beiden Heiligen neben den Fenstern sind Fra Diamantes Arbeit; leicht sind sie am leeren Gesichtstypus und der leblosen Gewandbehandlung kenntlich.

Diese Vorliebe für Architekturprospekte und die weitgehende Mitarbeit Fra Diamantes leiten in die vierte, in Spoleto sich abspielende Epoche hinüber. In der Apsiswölbung des Domchors: Krönung Mariae mit Engeln und Heiligen. An der Wandung: 1) Verkündigung, 2) Bestattung Mariae und 3) Geburt Christi. In 1 und 3 ermöglicht das Hochformat eine weit über das Bisherige hinausgehende Ausbildung des Architektonischen, die aber nur dem Dekorativen, nicht dem Räumlichen in bezug auf die Hauptfiguren zugute kommt. So prächtig Marias Renaissancepalast mit Fries, Obergeschoß und ummauerten Hof sein mag, so umschließt doch das eigentliche Gemach die Gestalt nur wie ein altertümliches Gehäuse. Die Bestattung Mariae soll, zwischen zwei architektonischen Szenerien entfaltet, als Raumillusion für das ganze Kircheninnere dienen. Wenn die Anordnung der Figuren sich an das Bestattungsbild in Prato anschließt, so gliedert der Maler die Landschaft energisch durch die hellen diagonal gerichteten Bergplateaus. Auch die Halbkugel soll durch ihren bergigen Horizont und die Luftzone als Raumillusion wirken. Hier erst läßt Lippi die Engel in Festfreude erbeben, aber auf der rechten Seite verdirbt Fra Diamante den Eindruck durch seine spröde, ausdruckslose Zeichnung. Ihm gehört eine Anzahl Figuren im Bestattungsbild und das Weihnachtsbild ganz.

Fra Diamante, geb. 1430 in Terranova, nahm zuerst das Ordenskleid der Karmeliter, dann dasjenige der Vallombrosaner. 1452 Gehilfe Fra Filippos in Prato, vollendet nach 1469 dessen angefangene Fresken im Domchor von Spoleto. Ins Jahr 1470 fallen Arbeiten im Kommunalpalast zu Prato. 1481 malte er in der Sixtinischen Kapelle sieben Papstfiguren und vielleicht auch Lünettendekorationen. Von Lippi erbte er nur Äußerlichkeiten: Typen und Ausdruck und eine feine Zeichnung. Aber seine Gestalten sind nur anmutige Erscheinungen ohne Inhalt. Der Farbensinn Lippis erstarrt bei Fra Diamante zu einer einseitigen Vorliebe für hellblau; in das gereifte Raumverständnis des Meisters vermochte er sich nicht einzuleben. Wie er Figuren und Landschaft Lippis zwar nachahmte, aber ins Spröde übersetzt, beweist der heilige Hieronymus in der Wildnis zwischen den beiden Johannes (Fogg Museum in Cambridge, U. S. A.).

Francesco Pesellino (1422—1459), der Enkel des Giuliano Arrigo, gen. Pesello, ist am tiefsten in der Kunst Fra Angelicos, später auch derjenigen Fra Filippo Lippis verankert, ohne

wesentlich über diese Vorbilder hinauszukommen; aber wenn er als einer der gesuchtesten Cassonimaler Triumphe darzustellen hatte, so lehnte er sich für seine vielen Reiterfiguren wie auch für landschaftliche Details an Uccello an. In allen Werken behielt er die naive Anmut und frische Erzählungsweise Fra Angelicos bei; in der teppichartigen Mannigfaltigkeit seiner Farben erhielt er auch dessen dekorativen Sinn weiter, nur daß er die Wirkung durch Glanzlichter noch verstärkte und im intensiveren Schmerzensausdruck und dem oft metallartigen Faltengeschiebe den Einfluß der Plastiker verriet. Pesellinos Talent ging in die Breite, weit weniger in die Tiefe; als liebenswürdiger Romantiker stellt er sich in seinen Cassonibildern vor, in denen feierlich historische und allegorische Triumphe modernes Festgewand tragen und in der Überfülle an Details, an herrlichen Kostümen, vorzüglich gemalten Tieren, an Städten und Landschaften von phantastischem Anblick das literarische Interesse vor der getreuen Wiedergabe der sprühenden Lebenslust und der unversieglichen Freude am glänzenden Prunk zurücktreten ließen. Im Landschaftlichen stehen sich Altes und Neues eigenartig gegenüber. Neben trecentistische Berge stellt er Bäume, deren sorgfältige Detaillierung sich dem „Baumschlag" nähert.



46.. Pesellino, Christus am Kreuz. Berlin. Phot. Ges. Berlin.

Fra Angelicos Art spricht am deutlichsten aus den Predellen mit der Sylvesterlegende im Palazzo Doria in Rom (Abb. 47). Zarte Gestalten in farbenfreudigen, goldverzierten Gewändern und buntfarbige Baulichkeiten bestimmen den Eindruck auf dem Gemälde mit Verhör und Befreiung Sylvesters aus dem Gefängnis. Moderne Verkürzungsprobleme und Eindrücke von Masaccio machen sich auf dem Predellenteil mit der Auferweckung Toter und der Drachenbändigung geltend. (Das Mittelstück dieser Predella mit dem Stierwunder befindet sich in der Sammlung Gentner in Worcester.) Verstärkung des Raumwerts, Präzision des Ausdrucks und das Aufkommen harter Knitterfalten variiert in den drei Predellenbildern der Uffizien (Geburt Christi, Wunder des heiligen Antonius und Enthauptung der Heiligen Cosmas und Damian) die zart beschauliche Auffassung Fra Angelicos; auch ist das Kolorit hier auffallend hell und gedämpft. Die Kreuzigung in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) (Abb. 46) mit leuchtenden Farben (der gelblichweiße Körper Christi von Ultramarineblau, Hellblau und feurigem Zinnober mit Karminschatten umgeben, und alles vor Goldgrund) beweist schon in dieser Intensivierung des Kolorits, der leidenschaftlichen Maria Magdalena, der großartig pathetischen Mutter Maria, dem weinenden Johannes und der verkürzten Gestalt Gott Vaters wieder, wie geschickt Pesellino Einflüsse größerer Meister verarbeitete; ob er sich nun für die Figur Gott Vaters von Ghibertis Relief der Taufe Christi in diesem Sinne oder direkt von Künstlern wie Uccello anregen ließ, ist an sich belanglos; doch nähert ihn die Verschmelzung der ererbten Weichheit mit der Energie der Neuzeit der Auffasssung Fra Filippo Lippis. Unter seinen Triumphdarstellungen ragen die Triumphe Petrarcas bei Mr. Gardner in Boston (Frühwerk) und der Triumph Davids in Lookinge-House (um 1455) hervor, denen noch als



47. Pesellino, Sylvesterlegende. Rom, Palazzo Doria. Phot. Alinari.

Spätwerk ein Teil der Griseldisnovelle in Bergamo angeschlossen werden darf. Die Triumphe Petrarcas (zwei Tafeln mit Triumph der Liebe, der Keuschheit, des Ruhms, der Zeit und der Gottheit) gehören in der etwas befangenen Aufstellung der im einzelnen zierlich bewegten Figuren und in der Verwendung der als spitze, scharf abgekantete Steine empfundenen Berge zu den Sylvesterpredellen. Davids Triumph entwickelt sich dann aber als herrlicher unabsehbarer Reiterzug mit Pferden in den verschiedensten Stellungen in einer weiten Hügellandschaft, und doch behalten alle Figuren die Zartheit und Süßigkeit Fra Angelicos. — Sichtbar zeigt sich Fra Filippo Lippis Einfluß in der Madonna mit Heiligen in der Sammlung Holford in London: wohl durchgebildete, aber verträumte Gestalten und der Christusknabe mit einem Anflug von Lippis Derbheit. Noch deutlicher aber bricht Lippis poetisch verklärter Realismus in den weit verstreuten Stücken des ehemaligen Pistojeser Altarwerks durch; als es beim Tod Pesellinos 1457 unvollendet blieb, übergaben es die Besteller Lippi, der bis 1467 Zahlungen empfing, wogegen das Altarwerk schon 1459 fertig war. Das Mittelstück, die Trinität über einer Gebirgslandschaft, in der National Gallery in London; der Kopf Gott Vaters dürfte eigenhändig von Lippi gemalt sein. Der Flügel mit den Heiligen Jakobus und Mamante, in Windsor, verrät, wenn auch vielleicht von Pesellino gemalt, Körperdurchbildung, Gesichtstypen, Haarbildung und Faltenwurf, den Stil des Frate. Die Engel sind in die Sammlungen der Ladies Somerset und Brownlow gelangt. Der Flügel mit Zeno und einem anderen Heiligen ist verschollen, die Predella befindet sich in Privatbesitz in Pistoja. Den Einschlag Filippo Lippi verrät auch die Verkündigung in Highman Court bei Gloucester; Rahmen und Szenerie sind identisch.

Benozzo Gozzoli (1420—1497) bedeutet schließlich auf florentinischem Boden den letzten Ausläufer der Gotiker. Mit der sprudelnden unterhaltenden Fülle seiner Einzelheiten mutet er zwar als vorbildlicher Quattrocentist an; aber aller Aufwand an Motiven ist vorwiegend altertümlichem Raumempfinden dienstbar gemacht. Er geht von Fra Angelico aus, der die religiöse Gefühlseinheit der Gotik trotz aller neuen Errungenschaften zu wahren gewußt hatte, und alle Kenntnisse von Raum, Perspektive, Landschaft, Licht usw. nur in maiorem Dei gloriam verwandte. Gozzoli durchbricht nun als Renaissancekünstler das Prinzip mittelalterlicher uniformierender Religiosität, aber nur zum Teil; in seiner Kunst klafft, im Gegensatz zu Angelico und Lippi, ein Zwiespalt: den feinen seelischen Kontakt, der Angelicos Figuren verband, störte Gozzoli durch moderne Vielwisserei, aber er war viel zu wenig tief in die modernen Probleme eingedrungen, um aus der Fülle neuer Einzelheiten etwas prinzipiell Neues zu schaffen. Wohl gelangte er schließlich zur Beherrschung der Perspektive; allein er störte die Raumwirkung durch sein Zuviel an Detail. Als der äußerste Exponent der Übergangsmeister wirkt er mit seinem bunten Vielerlei, seinen mehr demonstrierten als empfundenen Gebäuden und Landschaften, recht unterhaltend; als Überlebender der alten Generation inmitten der modernen Florentiner ist er jedoch veraltet. Aber gerade ein Meister wie er wirkte auf Gebiete, in die große Errungenschaften nur schwer Eingang fanden: Siena und Umbrien zogen Nutzen aus Gozzolis seichter Gesprächigkeit.

Benozzo di Lese di Sandro, geb. 1420 oder 1424 in Florenz, 1444—1447 Gehilfe Ghibertis an dessen zweiter Bronzetüre des Florentiner Baptisteriums, seit 1447 Gehilfe Fra Angelicos in Rom und Orvieto (s. o.); in letzterer Stadt vollendete er die vom Meister angefangenen Gewölbefresken der Briziokapelle im Dom. Seit 1450 und 1452 weilte er in Montefalco und schmückte die Klosterkirchen S. Fortunato und S. Francesco mit Fresken. In S. Fortunato malte er u. a. im Innern eine Madonna mit musizierenden Engeln (dat. 1450) und den Titelheiligen, dazu



48. Gozzoli, Madonna mit Heiligen. Perugia, Galerie. Phot. Alinari.

das Altarbild (Madonna della Cintola, jetzt im Vatikan). Der Schmuck von S. Francesco zerfällt in die Gewölbefresken (Evangelisten), Reste von Fresken der Hieronymuslegende, meist von Gehilfen ausgeführt, darunter Pietro Antonio, ein Martyrium des heiligen Sebastian und die stark übermalten zwölf Fresken der Franziskuslegende nebst Brustbildnissen in Rankenmedaillons. 1453 schmückte er Sta. Rosa in Viterbo mit neun zerstörten, nur in Kopien erhaltenen Fresken aus der Legende der Beata Rosa aus (zerstört Oktober 1632; die Kopien Francesco Sabatinis im August des gleichen Jahres aufgenommen). In die Jahre 1452, 1455 und 1458 fallen Aufenthalte in Rom; die Enstehung des Altarwerks von Perugia 1456 läßt auf einen Aufenthalt daselbst schließen. 1459 malte er die Kapelle im Palazzo Medici-Riccardi in Florenz aus (Zug der Weisen aus dem Morgenlande und anbetende Engel), 1463—1467 den Chor von St. Agostino in S. Gimignano mit siebzehn Fresken aus der Legende des Titelheiligen nebst sechs Einzelfiguren und Erzählungen. Als Gehilfe wird Giusto d'Andrea genannt. Das Datum 1466 trägt die signierte Vermählung der heiligen Katharina in der Pinakothek von Terni. Über den langen Zeitraum von 1468—1484 erstreckt sich die Ausmalung der nördlichen Langwand des Camposanto in Pisa: zweiundzwanzig Fresken aus der Genesis und anderen Büchern des alten Testaments, dazu eine Verkündigung; an den stark verblichenen und z. T. beschädigten Fresken Gozzolis beteiligten sich im Verlauf der Arbeit immer mehr Schülerhände, darunter Zanobi Macchiavelli. 1483 unterbrach er den Aufenthalt in Pisa durch die (zerstörte) Ausmalung der Kapelle des Kardinals d'Estouville in Sta. Maria Maggiore in Rom. Nur untergeordnete Werke füllen die letzten Lebensjahre aus; 1497 starb er in Pistoja, wohin er wohl vor der Pest aus Florenz geflüchtet war.

Zu dem 1461 entstandenen Altar der Confraternita della Purificazione e di S. Zenobio in Florenz gehören: 2 Predellentafeln mit Wundern des heiligen Zenobius, ehemals Sammlung Kann und Buckingham Palace in London, eine Tafel in der Brera in Mailand mit Wunder des heiligen Dominikus und Simon Magus im Buckingham Palace, das Hauptbild Maria mit Heiligen und Engeln in der National Gallery in London.

Die Eigentümlichkeiten, welche Gozzolis Anteil an Fra Angelicos Arbeiten in Rom und Orvieto bestimmten, charakterisieren in besonderem Maße die Frühwerke: Im allgemeinen, d. h. der Komposition wie den Farben und dem auf ruhige beseligte Gleichmäßigkeit des Gefühls gestimmten Grundton engste Anlehnung an Fra Angelico, in den Gesichtstypen dagegen, wie im Gefält und der Linienführung überhaupt, eine gleichmäßige Sprödigkeit, unter welcher der zarte Duft von Angelicos Poesie rasch erstirbt. Der heilige Antonius in einer Kapelle von Sta. Maria in Aracoeli mit den kleinen Stifterfiguren und den Engelchen, welche hinter ihm einen flachen blauen, mit Sternen gemusterten Teppich halten, wirken Fra Angelicos Heiligenfiguren in der Nikolauskapelle gegenüber wohl realistischer in der Ausprägung des Kopfs, aber zugleich auch befangener in der Haltung, und trotzdem liegt noch ein Rest von der Weichheit Fra Angelicos über dem Ganzen, ähnlich im Evangelisten Lukas in der Kapelle S. Michele e S. Pietro ad Vincula an Sta. Maria Maggiore in Rom. Des Meisters Einfluß verrät selbst die 1476 datierte Vermählung der heiligen Katharina mit Heiligen, im Museum von Terni.

Auch die Werke für Montefalco zeigen den Maler noch stark unter Fra Angelicos Einfluß. Der Altar mit der Gürtelspende als Hauptbild und mit sechs Predellentafeln — Szenen aus dem Marienleben (Vatikan) — beruht, namentlich in den letzteren, auf Zeichnungen des Lehrers; die Lichtführung entspricht in der Absicht, nicht aber in der viel roheren Ausführung, den Bildern der Annunziatatafeln. Wiederholt findet sich auf dem Altarbild ein Kircheninneres wie in den Fresken ohne Vorderfront, mit gotischen Fenstern und Gewölben, aber auch mit Pilastern, Gesimsen und Türen im Renaissancestil; die Quelle dieses Motives bildet Ghibertis zweite Bronzetüre. Im Landschaftlichen trennt Gozzoli, wie Fra Angelico, bewachsene Hügel von kahlen, felsigen Bergmassiven und versucht jene durch Details, wie Baumwuchs und Bebauung, zu beleben, diese durch bizarre, zerrissene Form, freilich in phantasieloser Wiederholung, zu charakterisieren.



49. Gozzoli, Franziskuslegende. Montefalco. Phot. Alinari.

Die Franziskuslegende in Montefalco, die älteste erhaltene Probe von Gozzolis Erzählungsweise im großen Stil, bedeutet im wesentlichen eine Lösung vom Vorbild Fra Angelicos. Zwar befolgt er es noch in den vier Evangelisten des Gewölbes im tiefen Sitzen und der dekorativen Ausbreitung der Gewandung, aber gleichzeitig läßt er das Faltengeknitter die Figur selbst übertönen und füllt die freien Stellen des Gewölbefeldes mit eisschollenartigen Wolkenstücken aus. Ebenso verwendet er noch die Szenerie des ummauerten Gartens mit verkürzter Säulenhalle (Feuerprobe). Wie Fra Angelico (Stephanuslegende im Vatikan) stellt er noch Gehäuse für Innenräume unvermittelt neben freie Landschaft und benutzt die Vertikalgliederung zur Teilung des Bildfeldes (Geburt des Heiligen, Traum des Papstes und Bestätigung der Ordensregel, Tod des Edeln von Celano). Er zerlegt sogar ein Bildfeld durch ein Gehäuse in mehrere unzusammenhängende Teile; das Problem der Verbindung von Außen-, Innenansicht und Landschaftsprospekt ist also auf eine neue Art gestellt, aber noch keineswegs gelöst. Aber viel weiter geht Gozzoli — und das ist das Wesentliche seiner Leistung — im Reichtum und der Weite des Schauplatzes, ohne daß natürlich das Verhältnis zu den Figuren ein richtiges geworden wäre. Die Landschaftsporträts vermehren sich, sie treten aus der Versteckheit der Predella (Fra Angelico) heraus und ins Fresko ein, Gozzoli knüpft somit an Masaccio an (S. Clemente). Frei schweift der Blick von der Höhe über eine Stadt, die tief unten liegende Ebene und die gegenüberliegenden Berge (Vögelpredigt und Antragung der Bischofswürde), oder vor den Mauern einer durchaus glaubhaft aufgebauten Stadt mit Kastell breiten sich Wiesen und Äcker aus (Vertreibung der Dämonen); wie schon bei Fra Angelico dienen Bäume als Raumfaktoren. Seine Gebäude errichtet Gozzoli fester als Angelico und gibt ihnen mehr Details, aber noch immer sind Plätze, Straßen und Höfe viel zu eng; immerhin nähert sich der Künstler der optischen Wahrheit, indem er die Bauten in bestimmter Höhe vom Bildrand überschnitten werden läßt. Er offenbart auch offenen Sinn für ungewöhnliche Szenen. In schreckhafter, von harten Umrissen wild durchzuckter Berggegend, auf unwirtlichem Gestein, am Fuß hochaufragender Felsen empfängt der Heilige, im Rücken das armselige Klösterchen, seine Stigmata. — In der Erzählung bewies Gozzoli, wie sehr er noch an Fra Angelico gebunden war. Stille Beschaulichkeit ist sein Feld, wenn auch schärfere Züge und härtere Gewandfalten den lyrischen Grundton wesentlich beeinflussen. Selten überzeugen seine Gebärden, wohl aber vermag er das Mienenspiel, so gleichgültig es im ganzen bleibt, gelegentlich auf starke Akzente zu stimmen (der Heilige von seinem Vater bedroht). (Abb. 49, 50, 74). Die Fresken in Sta. Rosa in Viterbo bedeuten das Schwinden der Gotik und den Sieg der Renaissance in den baulichen Zutaten.

In der langen Periode von 1459—1484 hat Gozzoli seinen Stil weiter ausgebaut. Die schmalen und hohen Wandflächen der Medicikapelle zwingen ihn, seine Landschaften in vertikalem Sinn zu errichten, d. h. die Weisen aus dem Morgenland mit ihrem endlosen Gefolge in eine Gebirgslandschaft mit Schluchten und Felsensteigen zu verteilen. Was Gentile da Fabriano

auf einem Bilde vereinigt hatte, entwickelte Gozzoli auf mehreren Fresken und dazu mit mehreren Augenpunkten; der Beschauer erlebt mit, wie der Maler in Darstellung von kostbaren Kleidungen und Schabracken, von Zaumzeug und Geräten schwelgte, wie liebevoll er alles einzelne der Landschaft durchstudierte, wie er unter Anlehnung an Uccello Tiere in Verkürzung zeichnete, und man bestaunt den für alle Einzelheiten aufgewandten Fleiß. Die Menschen späterer Jahrhunderte haben ihm für diese trachtengeschichtlichen Dokumente und für die vielen Porträts Cosimo Medicis, Lorenzos, Sigismundo Malatestas, Galeazzo Sforzas usw. gedankt. Im Jahre 1459 hatte nämlich Piero dei Medici für Pius II. und Galeazzo Sforza ein Fest veranstaltet; Gozzoli benützte die Gelegenheit, seinem höfischem Aufmarsch noch zeitgenössisches Interesse zu geben. Sehr viel eingehender als in Montefalco behandelt er die Landschaft, obschon er sich hier auf die Wiedergabe wirklicher Gegenden nicht einließ. Abgesehen davon, daß die größeren Bildfelder weitgehende Ausführlichkeit und reicheren Wechsel der Motive gestatteten, geht Gozzoli jetzt den Einzeldingen liebevoller nach; auch die fernen Hügel und Gelände stellen freie Wiedergaben nah gesehener Abschnitte dar; Felsstücke, Steine, Pflanzen und Tiere beleben den Boden, und in den schiffmastartigen Zypressen, den Granatapfelbäumen und Tannen läßt er uns, inmitten schroffer Felsen, die Fruchtbarkeit Toskanas erstehen. Den schroff aufsteigenden Felsen gibt er dünne ausgeschweifte Grate und tief ausgewitterte Höhlungen, deren Schatten die dem Ganzen mangelnde Tiefe ersetzen sollten. Phantasie und Wirklichkeit verbinden sich so reizvoll wie sonst nirgends im ganzen Oeuvre Gozzolis; edle, schöngekleidete Menschen in prachtvoller Natur: ein Märchen, das Gozzoli vielleicht nur deswegen gelang, weil er ein einziges Thema ohne erzählenden Faden und ohne die Notwendigkeit dramatischer Akzente rein genrehaft ausbauen konnte (Abb. 20, 51). Wenn, wie Brockhaus will, das dem heiligen Bernhard von Clairvaux zugeschriebene Weihnachtslied auch für Gozzolis Fresken maßgebend war, so traf ja dessen zart idyllischer Grundton vortrefflich das innerste Wesen dieses Malers. Räumlich vermochte er freilich diese Fülle der Gesichte nicht zu bewältigen; wie viele dieser Gruppen können sich überhaupt nicht bewegen oder stecken zwischen Felsmauern eingeklemmt. Trotz aller Sorgfalt der Ausführung stellen die Bäume meist nur Typen oder Phantasieschöpfungen dar.



50. Gozzoli, Franziskuslegende. Montefalco. Phot. Alinari.

In St. Agostino in S. Gimignano wird Gozzolis Darstellungsweise heiter. Der Maler bringt den Illusionsstil zur Verwendung: Gemalte Glieder und Horizontalglieder mit verkürzten und in Schatten gelegten Teilen besagen, daß sich die Wand zu immer neuen Prospekten öffnet; aber dabei huldigt Gozzoli doch dem alten Flächenprinzip, indem nämlich jedes Bild seinen eigenen Augenpunkt hat; im Sinne Mantegnas die Konsequenz zu ziehen, und für alle Fresken einer Wand den Standpunkt des Beschauers maßgebend zu machen, lag dem harm-



51. Gozzoli, Hirten. Florenz, Pal. Medici. Phot. Brogi.

losen Plauderer durchaus fern. Er entfaltet jetzt mit einheitlichem Augenpunkt eine Fülle von z. T. porträtmäßigen Prospekten, herrlichen Innenansichten von Hallen, lieblichen, echt toskanischen Hügellandschaften; gelegentlich aber häuft er die Veduten doch bis zur Unübersichtlichkeit: Eine volkreiche Straße ist durch schöne Bauten mit überschlanken Stützgliedern für lebhaften Verkehr so gut wie gesperrt, und die Halle, in der Augustinus lehrt, bedeutet im Verhältnis zu den Figuren kein Raumerlebnis, sondern nur eine knappe Umrahmung (Abb. 52). Wieder erscheint die durch ein Gehäuse unterbrochene Szenerie, aber Gozzoli stellt jetzt durch Türen u. a. den Zusammenhang her. Überschneidungen und Durchblicke komplizieren also die Vedute gegenüber den Fresken von Montefalco. Das Altertum kommt in der Darstellung antiker Bauten Roms und in der Verwendung von Medaillons mit Kaiserbüsten zur Geltung. Den Eindruck der Worte auf eine Zuhörermenge vermochte Gozzoli nicht mannigfaltiger und intensiver zu schildern, als es 25 Jahre vor ihm Masaccio getan hatte. Für die vier Evangelisten am Gewölbe behält der Maler das schon in Montefalco verwendete Schema bei, und huldigt dem neuen Geschmack nach starkem seelischem Ausdruck in Charakterköpfen und nach plastischen Werten nur durch noch stärkeres und weiter ausgebreitetes Faltengeknitter, verschränkte Körperhaltung und durch Typen, die allerdings entfernt an Castagno denken lassen; er prunkt sogar mit der Fähigkeit, Füße in schwieriger Verkürzung zu zeichnen. Im Fresko des Martyriums des heiligen Sebastian (Collegiata zu S. Gimignano) macht Gozzoli den eigentlichen Vorgang zur harmlosen Schützenübung in anmutiger Landschaft und kehrt in der Darstellung der himmlischen Glorie darüber sogar zum alten Flächenprinzip zurück, das auch in der „Madonna mit Engeln" in der Collegiata herrscht.

Auf den großen Feldern, die dem Maler die Nordwand des Camposanto in Pisa bot, entfaltete er in bedrückender Fülle sein Wissen von der Umwelt. Szenenreiche Geschichten verteilt er mit Vorliebe auf eine Landschaft, die von Baulichkeiten mit ihren Vertiefungen und Überschneidungen symmetrisch eingefaßt wird; ein von Palästen begrenzter Platz bildet die etwas allzu feierliche Szenerie für die Jugend des Moses; aber trotz ihrer äußerlichen Stilreinheit bleiben viele dieser Prachtbauten im Prinzip gotische Gehäuse. Große Gruppen vermag Gozzoli, trotz vieler fein bewegter Einzelfiguren, so wenig zu beleben, wie einst Agnolo Gaddi. Römische und florentinische Bauten stoppelt er beim Turmbau zu Babel ebenso altertümlich zusammen, wie es die „Giottesken" getan. Selbst wo er die Arnoebene nachbildet, kann sie, wegen ihrer vielen Details, ihrer Einklemmung und Überschneidungen gar nicht als Ruhepunkt und Raumfaktor dienen, was doch das Wesentliche wäre. Das baldige Ansteigen des Hintergrundes, wie es die späteren Trecentisten charakterisierte, liegt ihm noch im Blut. Das Ninusfresko komponiert Gozzoli sogar mit drei Augenpunkten. — Die Fresken in Sta. Chiara zu Castel Fiorentino gehören der Zeit um 1470 an; der Bilderschmuck der Madonna della Tosse ebenda dürfte Schülerhänden zuzuschreiben sein.

Die sienesische Malerei der ersten Jahrhunderthälfte verlangt nach anderen Gesichtspunkten beurteilt zu werden als die florentinische; wir haben nicht nach allgemein gültigen wissen-

schaftlichen Fortschritten und nicht nach bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten zu suchen, sondern ausschließlich dem Stand des sienesischen Lokalkolorits nachzufragen. Eine stabile, konservativer Landbevölkerung dienende Andachtskunst tritt uns da entgegen, die immer wieder dieselben religiösen Gegenstände, hauptsächlich die Madonna mit Kind, Engeln und Heiligen, die Himmelfahrt und Krönung Mariae, etwa ihre Geburt und die Anbetung der Könige, Vermählung und Darstellung im Tempel, in strahlenden Farben und reichlicher Vergoldung, d. h. also in mittelalterlich empfundener Pracht, vorbringt, die aber keineswegs nach neuer Vertiefung in diese Gegenstände strebt. Die in Frage kommenden Maler unterscheiden sich nur durch äußere handschriftliche Merkmale, nicht durch Vergeistigung des Stoffs, voneinander. Die wenig veränderte Übernahme einer trecentistischen Komposition dürfte ein Ruhmestitel für sie sein; aber gerade das, was den Wert der sienesischen Trecentomalerei ausmacht, das freudige Umschauhalten in der Welt und die frische, sinnliche Schönheit, die weiche Fülle und harmonische Rundung, fehlt den Spätlingen der Gotik, ebenso wie auch die frisch zugreifende Art Taddeos di Bartolo und die von Überzeugung getragene eindrückliche Erzählungsweise Barnas. Lange bleibt natürlich die gotische, vielteilige Altartafel bestehen, und die reichliche Vergoldung an Gewändern und Gegenständen, hauptsächlich aber die Goldhintergründe, sichern die hieratisch feierliche Wirkung. Auch diesen Malern schwebt Holdseligkeit der Gestalten als Ideal vor, aber die Lieblichkeit wird befangen und spröde; die überzierliche Schlankheit entbehrt der natürlichen Frische, aber diese Meister wollen ja nicht mehr das Leben selbst sondern nur die Paraphrase seines Glanzes. So genügen ihnen die bisherigen Errungenschaften der Raumdarstellung, die gotischen Gewänder und die stereotypen Charakterköpfe mit den stilisierten Locken; aber wie oft verwandelt sich hier Energie des Ausdrucks in kraftlose Gezwungenheit! Die Altarbilder dieser Epoche wollen mit ihren reichen Farbenwirkungen und ihrer oft meisterlichen Zusammenstellung und Variierung der Töne an Ort und Stelle, d. h. in Kirchen und Kapellen, den Stätten der Andacht, gewürdigt sein, während jede Ansammlung in Museumssälen, so praktisch sie für die wissenschaftliche Erforschung ist, den Eindruck ermüdender Gleichförmigkeit erweckt, indem die wenigen Probleme des Raum- und Figurenrealismus gegen die Hypertrophie dekorativer und einseitig stilbildender Werte nicht recht aufzukommen vermögen. Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte sollte die sienesische Malerei durch namhafte Künstler entschiedener aus dieser Lethargie gerettet werden.



52. Gozzoli, Augustinuslegende. S. Gimignano, St. Agostino. Phot. Alinari.

Domenico di Bartolo Ghezzi (geboren um 1400 in Asciano, gestorben in Siena zwischen 15. VII. 1444 und 18. II. 1446) gehört zu den Bahnbrechern des modernen Realismus in der sienesischen Malerei; florentinische und oberitalienische Einflüsse durchsetzen seine Kunst. Florentinische und umbrische Erinnerungen verbinden sich



53. Domenico di Bartolo, Spital. Siena, Ospedale.

in dem Madonnenbild der Akademie von Siena (1433), wogegen sich der Rückschritt im Altarwerk der Galerie Vannuci in Perugia (1438) am einfachsten durch Berührung mit der Kunst Ottaviano Nellis erklärt. Seine namhafteste Leistung, die fünf Fresken in der Halle des Spitals von Sta. Maria della Scala zu Siena (1440—1444), sind zugleich das bedeutendste Werk dieser Stadt aus der ersten Jahrhunderthälfte. Durch Scheinvertiefung sucht er die realistische Wirkung noch zu heben; hinter den gemalten Pilastern entfaltet er die märchenhafte Architektur gleichsam mit Hilfe des Weitwinkels; kompliziert ist das In- und Hintereinander der Gründe; Wände, Gegenstände und die höchst interessanten, mitten aus der bunten Fülle des Lebens geschöpften Figuren: hohe Geistliche, Ärzte, Mönche, Bettler, Krüppel und Kranke bilden die einzelnen Raumschichten; so laufen in Ghezzi die Kompositionsprinzipien Duccios aus. Mit genauem Modellstudium verbinden sich viele Erinnerungen an die oberitalienische höfische Kunst; bei allem Reichtum vergißt der Maler nie, die Handlung durch markante Gebärdensprache klar und deutlich herauszuheben. Diese Fresken offenbaren eine fesselnde Mischung von Intimität und höfischer Pracht, Phantasie und Sachlichkeit. Er bleibt aber trotz allem reicher, bunter Illustrator ohne wissenschaftliche Vertiefung. Sein Einfluß erstreckt sich auf die Umbrier Boccati und Bonfigli. (Abb. 53).

Domenicos Gehilfe, Priamo della Quercia, möchte durch Vorschieben der Baulichkeiten bis an den vorderen Bildrand die Illusionskraft der umständlichen Prospekte noch verstärken, wird aber in der Figurenanordnung schematisch und in der Einzeldurchbildung noch härter als Domenico.



54. Sassetta, Sposalizio. Rom, Pal. Doria. Phot. Alinari.

Stefano di Giovanni, genannt Sassetta, in seinen Frühwerken von Barna und Taddeo di Bartolo beeinflußt, versucht, wenigstens in erzählerischen Darstellungen: Anbetung der Könige (Sammlung Saracini Siena Abb. 19) und Geburt Mariae (Collegiata in Asciano) an die vorhergehende Epoche anzuknüpfen. Aber er kommt über ein Zusammenstellen schlanker, blondhaariger Figuren mit etwas verzogenem Mund und stark betonten Pupillen in blassen Gesichtern nicht hinaus. Im berühmten Triptychon von Asciano mit der Mariengeburt verwendet er zwar die Einrahmung zur Gliederung der Szenerie und gewährt aus dem dämmerigen Zimmer



55. Sano di Pietro, Madonna. Siena. Phot. Alinari.

einen Ausblick auf das Gärtchen und eine besonnte Loggia, aber im eigentlichen Bildthema interessiert ihn der Plattenboden und die Musterung der Kleider mehr als die Beseelung der Figuren. Seine Innenansichten geben sich als klare, von glatten Flächen und schlichten Stützen begrenzte Raumkuben, aber der Meister schwelgt in Durchblicken in andere Räume (Thomastafeln von der Ancona d'arte della lana 1423—1426, zerstreut in der Nationalgalerie von Budapest, dem Vatikan, Barnard Castle und der Akademie von Siena). In seinen Altarbildern mit der Madonna und Heiligen wiederholt er Stellungen und Typen fast ohne Abwechslung; allein sein Ruhmestitel bleibt die oft miniaturartig feine, stets geschickt abgewogene Farbengebung, in welcher gelegentlich zarte Rosatöne vorwiegen (Abb. 54). Auch Sassetta wirkte, wie seinerzeit Taddeo di Bartolo, auf die umbrische Malerei, nur erscheint dieser Einfluß in Matteo da Gualdo, Girolamo di Giovanni da Camerino und in Lorenzo II. da Sanseverino nicht so nachdrücklich, wie seinerzeit in Ottaviano Nelli.

Sano di Pietro di Menaio (1406—1481), der Schüler und Gehilfe Sassettas, war wohl Sienas fruchtbarster Künstler in dieser Zeit; aber er entging der Gefahr betriebsmäßigen Schaffens nicht, am wenigsten bei der Herstellung großer Altarwerke nach gotischem Schema. Mochten sich die etwas harten, z. T. altertümlich morosen Typen gleichförmig wiederholen, wenn nur den Gewandfarben mit den überaus sorgfältig aufgetragenen Mustern, den Nimben, Kronen, Hintergründen und den plastisch aufgesetzten Teilen ihr dekorativer Wert gesichert war. Madonnenbilder und Marienkrönungen bilden fast das alleinige Thema von Sanos Tätigkeit. In der Marienkrönung im Palazzo Pubblico in Siena weiß er die übliche Monotonie des Ausdrucks ausnahmsweise zu überwinden; aus den Zügen der Heiligen lesen wir zarte Hingebung, abgeklärte Milde des Alters, Inbrunst des Gebets, warmen Glaubenseifer und sogar den Fanatismus der Askese. Der Madonna im Oratorio di S. Bernardino in Siena gibt er durch energische Umrisse und den goldgestirnten dunkeln Mantel eine ungewohnte Ausdruckskraft, rettet aber auch in den Gesichtszügen mit ihren großen dunkeln Augen eine Erinnerung an die verklärte Schönheit des Trecento (Abb. 55).

Giovanni di Paolo (1402—1482), ebenfalls der Schüler Sassettas, bewährte im Typus seiner Gestalten durchweg eine gewisse Verwandtschaft mit seinem Lehrer. Er suchte die Fesseln traditioneller Feierlichkeit zu sprengen, allein die überwindende Kraft blieb ihm versagt. Er suchte die Weichheit Sassettas charaktervoller zu gestalten, aber er verfiel dabei in Vergröberung, die zuletzt in Verknöcherung seiner Typen ausartete. Das Thema „Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes" möchte er durch Ausdruck leidenschaftlicher Klage beleben (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum), aber seine spröden Gestalten ertragen diese Belastung mit Ausdrucksrealismus nicht. Auch mit Lichtproblemen befaßt sich der Meister. In einer Flucht nach Ägypten (Akademie zu Siena) sucht er die Lichtwirkung dadurch zu verstärken, daß er die besonnten Teile (selbst das hintere Teil eines Esels) vergoldet! So lenkt sein Streben nach neuen Problemen doch wieder in die altertümliche dekorative Wirkung ein. Sein jüngstes Gericht mit Paradies (Siena, Akademie) weckt wegen seiner Verwandtschaft in Komposition und Motiven, andererseits aber auch wegen seiner spröden Formenwiedergabe und seines Mangels an feineren Kompositionsgedanken nur schmerzliche Erinnerungen an die restlos reine Poesie Fra Angelicos; andererseit aber verwendet der Maler gelegentlich Farben (Rotgold in der Madonna mit Heiligen, Uffizien), die an das märchenhafte Kolorit trecentistischer Sienesen anknüpfen (vergl. Verkündigung von Simone Martini und Lippo Memmi in den Uffizien). Durch Glorienstrahlen, gespreizte Engelflügel, hingestreute Blumen und bunte Gewänder rettete er seinen Werken unvergängliche künstlerische Werte, während andere Leistungen, wie die Himmelfahrt Mariae in der Collegiata

in Asciano den ungelösten Zwiespalt zwischen altertümlicher Flächen- und moderner Tiefenanschauung in seiner ganzen Herbheit enthüllen, und in Altarbildern mit Vorgang in einer Szenerie als Mittelbild und mit Heiligen auf den Flügeln vermißt man sogar gelegentlich die klare Trennung der einzelnen Teile voneinander (Altarbild der Akademie von Siena).

Die florentinischen Problematiker.

Die florentinische Malerei der ersten Jahrhunderthälfte war zum Teil durch jene Künstler bestimmt, die sich nur langsam von der Überlieferung befreiten, sich aber trotzdem moderne Errungenschaften zu Nutze machten, ohne ihnen freilich systematisch und wissenschaftlich auf den Grund zu gehen. Neben ihnen bestand eine kleine Gruppe von Meistern, die zwar auch mit der Vergangenheit zusammenhingen, sie aber rascher und energischer zu überwinden trachteten, indem sie ein Problem künstlerischer Darstellung oder auch deren mehrere aufgriffen und mit System, freilich auch einseitig durchführten. Diese Problematiker behandelten jedoch nur, was schon in der Luft lag und durch die Entwicklung aktuell gemacht worden war. Daß sie ihre Probleme mit Einseitigkeit verfolgten, hatte den Vorteil, daß sich die Zeitgenossen ihrer Wirkung nicht entziehen und daß dann ferner die Meister der zweiten Jahrhunderthälfte auf ihren Errungenschaften fußen konnten. Aber diese Erfolge wären der Kunst ohne die Mithilfe der Wissenschaft vielleicht dauernd versagt geblieben; nur ihr bewußtes Zusammenarbeiten garantierte eine Entwicklung, wie sie die mittelitalienische Malerei genommen hat. Jedesmal, wenn die Naturerkenntnis zu neuen Entdeckungen gelangt war, übermittelte sie diese der bildenden Kunst, und diese benutzte sie zur immer vollständigeren und umfassenderen Wiedergabe der realen Welt in körperlich räumlichem Sinn und nirgends war ihr Zusammenarbeiten so intensiv wie in Florenz. Der Bewältigung des Raums hatte ja das heiße Ringen der meisten Trecentisten gegolten; doch auch das klassische Altertum hatte schon gelehrt, daß das Grundprinzip aller Erscheinung der Raum sei. In Florenz erstand die Akademie, die mit der Pflege des Platonismus auch die Lehre vom Raum verkündete. Das wichtigste Problem war nun die mathematisch einwandfreie Darstellung des Raums auf der Fläche mittels der Linearperspektive. Die erste Lösung und deren praktische Anwendung war die große Tat des Architekten und Bildhauers Brunelleschi, der damit alle unzulänglichen teils konstruktiven teils gefühlsmäßigen Versuche der Vergangenheit überwand. Dies war aber nur möglich mit Hilfe des Augenpunktes und der Horizontalen. Ein römischer Grabbau von quadratischem Grundriß, mit kassettiertem Tonnengewölbe als Eindeckung und mit einer Pilasterordnung, Gebälk und Giebel als Frontlösung gab ihm die Anregung zu dem feierlichen Sakralraum, der in St. Maria Novella Masaccios Trinitätsfresko umschließt und, unter Rücksichtnahme auf die Masse des Baues beweist, daß der Künstler die Distanz als Einteilungsprinzip für die perspektivische Gliederung der Orthogonalen kannte. Eine Begründung, weshalb ein Baumeister der Erfinder der mathematisch richtigen Konstruktion war, erübrigt sich im Hinblick auf dessen Aufgaben des Entwerfens und Konstruierens von Gebäuden. Wie eng aber die Praxis gerade in diesem Fall mit der Wissenschaft verknüpft war, beweist die Tatsache, daß Perspektive und Optik im damaligen Sprachgebrauch dasselbe bedeuteten und ferner sei darauf hingewiesen, das zu Beginn des Jahrhunderts der Physiker Paolo Toscanella über Perspektive lehrte und schrieb, und daß sich Uccello (s. u.) des Rats des Mathematikers Antonio Manetti bediente. Und wie sich nun Bildhauer und Maler dieser grundlegenden Aufgabe bemächtigten, so begründete auch die neue, an platonischen Ideen erzogene Kunsttheorie Leon Battista Albertis ihre unentbehrliche

Bedeutung für die Malerei; seine Grundbegriffe entlehnt dieser Forscher der Mathematik; in optischen und geometrischen Erläuterungen fußt er wie seine Zeitgenossen auf Euklid. Gegenüber dem Praktiker Brunelleschi sucht der Ästhetiker Alberti auf der Grundlage der Optik zum erstenmal die Gesetze der Linearperspektive theoretisch zu formulieren; während Brunelleschi mit der Tat überraschte und seine Zeitgenossen durch optische Versuche verblüffte, gibt Alberti ein geometrisches Verfahren zur Bewältigung der Linearperspektive an. Nach seiner Ansicht bedeutet die gemalte Darstellung auf der Fläche nichts anderes als den Querschnitt der Sehpyramide. Künstlerischen Ausdruck verlieh diesem Zusammenarbeiten der Wissenschaft und der Künste Paolo Uccello, indem er auf einer Tafel (Louvre) die Brustbilder Giottos, Brunelleschis und Donatellos mit seinem eigenen und demjenigen des Mathematikers Manetti vereinigte.

Brunelleschi dürfte, als er die Halle für Masaccios Trinitätsfresko malte, die von Alberti beschriebene Methode des perspektivischen Quadratnetzes (s. u.) gekannt haben. Charakteristisch bleibt für diese Anfänge wissenschaftlicher Darstellung der Perspektive die geringe Distanz; man kannte das Gesetz noch nicht, daß ein Bild von einem Punkt aus mit einem Blick zu überschauen sei, oder man war sich über die Größe des Augenwinkels noch im Unklaren. Aber soviel ist sicher, daß Brunelleschi Augenpunkt und Distanz kannte. Über seine perspektivischen Demonstrationen wird von seinem anonymen Biographen folgendes erzählt: „In einer Darstellung von S. Giovanni überdeckte er den Himmel mit poliertem Silber, damit sich darin das Spiel der Wolken widerspiegele, gab es dem Beschauer in die eine Hand, und ließ ihn durch ein Loch im Augenpunkt hindurch sehen. Die andere Hand hielt in Distanz der Armlänge einen Spiegel, und der Künstler konnte so der Wahrheitstreue der Darstellung sicher sein. Auf einem anderen Bild nahm er die Piazza della Signoria auf, schnitt die Bildfläche am oberen Umriß der Häuser ab und stellte das Bild so auf, daß der Himmel über dem gemalten Platz erschien. — Ähnliche Versuche machte auch Alberti. In einem geschlossenen Behälter brachte er Nacht- und Seebilder an und ließ die Besucher sie durch eine kleine Öffnung betrachten (s. u.). Während nun Brunelleschi, wohl in engerm persönlichen Gedankenaustausch mit Toscanella und Manetti, die Perspektive praktisch betrieb, suchte Alberti nebst einem praktischen Vorschlag auch und zwar als erster ihr Wesen zu ergründen. Auf dem Grundsatz von der Proportionalität zweier Dreiecke basiert er sein Mittel: ein perspektivisches Quadratnetz für die richtige Herstellung jenes „Schnittes durch die Sehpyramide“ und zwar soll dieses Quadratnetz auf einen durchsichtigen Schleier übertragen werden, den man beim Zeichnen nach der Natur benutzen möge. Aber Alberti blieb doch vorzugsweise Theoretiker; seine Ausführungen münden wieder in die alte Proportions- und Sehwinkellehre Euklids und seiner Nachfolger, statt in der geometrischen Konstruktion des Sehwinkels zu gipfeln. Den nächsten bedeutsamen Schritt über Brunelleschi und Alberti hinaus tat dann Piero della Francesca.

An diesen Realismus des Raums schloß sich unmittelbar der Realismus der Gestalt, der noch weit über das von Masaccio Errungene hinausgehen sollte; nur hier wurde das Studium des nackten Körpers systematisch betrieben; nur hier schärfte sich der Sinn für die feinste Artikulierung der Masse wie der Bewegung. Die Gestaltung des Nackten war nicht mehr beiläufiges Thema sondern prinzipielle Forderung. Die nächste Quelle für diesen figürlichen Realismus war die mannigfaltige Kunst Donatellos von seinen Campanilestatuen an. Die pathetische Feierlichkeit und würdevolle Getragenheit von Masaccios reifsten Werken wurde durch Donatellos Fanatismus der Charaktererscheinung überwunden. Nicht eine Schar Auserlesener und Heiliger, nein die grobschlächtigen Gassenphilosophen, die genialen Verkommenen, die Raufbolde, die brutalen Schergen, aber auch die von Askese ausgedörrten, zum Skelett abgemagerten Wüstenbewohner wie Johannes der Täufer im Jünglings- und reifen Mannesalter, solches begehrte man jetzt. Tiefe Furchen und Mulden wühlen sich in das Gewand, scharfe Kämme stauen sich auf; wogend und knitternd umhüllt das Gewand den festen, klar erfaßten Körper; die Einheit seiner Erscheinung in vollplastischer Rundung. Kein Erfassen der Oberfläche und flüchtiges Festhalten hervorstechender Merkmale täuscht mehr einen Idealstil vor; wie die Glieder sich zusammensetzen, wie Muskeln und Sehnen mit den Knochen zusammen die Form ergeben, wie ein Schädel sich baut und wie das Haar sich



56. Castagno, Christus am Kreuz. Florenz, S. Apollonia. Phot. Anderson.

teilt und wellt, vor allem aber: wie die Seele die Bewegungen und den Ausdruck beherrscht, das wird vom Maler verlangt. Welche Bewegungen einem Vorgang oder einer Altersstufe angemessen sind, soll der Maler wissen; über das Verhältnis von Figuren und Gegenständen zueinander soll er in keine Irrtümer mehr verfallen. Kaum ein Künstler, der sich nicht mit der verkürzten Figur abgegeben hätte. Die Nimben, bisher meist flächenhaft empfunden, d. h. ungeachtet der Haltung des Kopfes parallel zur Bildfläche angebracht, folgen jetzt den Erwägungen des Raumproblems; sie richten sich nach Lage und Haltung des Kopfes.

Den ausübenden Künstlern steht auch in diesem Punkt der Theoretiker Alberti zur Seite, der 1435 in Florenz seine „Drei Bücher über die Malerei" vollendete. Die Bestandteile der Malerei sind, so führte er aus, Kontur, Komposition und Farbe bezw. Beleuchtung. Von jenem verlangt er die größtmögliche Feinheit, da er nur die Flächenbegrenzung zu bezeichnen habe. Indem er zum Zweck sicheren Nachzeichnens des Umrisses die Einzeichnung in Parallelogramme empfiehlt, kommt er auf eine wichtige Beobachtung: „Man sehe nur, wie jede konkave oder sphärische Fläche in eine unendliche Anzahl ebener Flächen sich gleichsam zerlegt, von welchen eine jede ihre bestimmte Beleuchtung und Färbung hat. Da sind die feinsten Licht- und Farbennuancen, und doch hat jede ihre bestimmte Abgrenzung". Die Komposition der Flächen zum Glied, dieser zum Körper, der Körper zur „Historie" ist nach Alberti das Wesen künstlerischer Gestaltung. Die Schönheit beruht also auf der Komposition der Flächen, welche darum die höchste Sorgfalt erfordert; auch für sie gilt das Gesetz der concinnitas d. h. der Zusammenstimmung aller Teile, in der Weise, daß nichts hinzugefügt und nichts davon genommen werden kann ohne schwere Schädigung des Ganzen. Wohl ist also Schönheit das Ziel der „Komposition"; aber sie wird nur erreicht, wenn die Glieder in bezug auf Größe und Farbe zusammenstimmen und dem Charakter der dargestellten Persönlichkeit entsprechen. Dazu ist genaueste Kenntnis des Organismus erforderlich, und sie wird nur dadurch erreicht, daß der Künstler zuerst das Skelett zeichnet, um so der Wahrheit bis auf den Grund zu gehen. Jedes Glied entspreche völlig der ihm von der Natur gewordenen Bestimmung, und beim Lebenden soll man das Leben noch im kleinsten Teilchen spüren. Alle Teile, aber auch alle Bewegungen, haben dem Charakter der dargestellten Figur zu entsprechen. „Es wäre lächerlich, wenn man die Hände der Helena oder Iphigenie vertrocknet und rauh bildete, oder wenn man dem Ganymed eine runzlige Stirne und die Schenkel eines Lastträgers gäbe, oder wenn Milo, kräftiger denn alle Sterblichen, magere und schmale Hüften zeigte." In bezug auf die Komposition des Bildganzen macht Alberti wieder die Forderung richtiger Größenverhältnisse und der Einheit der Handlung geltend. „Wenn jemand Zentauren malte, wie sie nach der Mahlzeit in Streit geraten, der würde sich läppisch zeigen, wenn ein Zentaur, vom Weine trunken, bei solchem Tumult schlafend verbliebe. Ebenso wäre es ein Fehler, wenn bei gleicher Entfernung die eine Figur größer als die andere gebildet wäre, oder die Hunde von gleicher Größe mit den Pferden — oder — was ich oft sehe — Menschen in einem Gebäude wie in einem Käfig zusammengepfercht, daß kaum Raum da ist, daß jemand sich niederzusetzen vermöchte. So mögen denn alle Figuren, sowohl was Größe als was Funktion betrifft, in innigem Bezug zu dem stehen, was auf dem Geschichtsbilde sich begibt." Wie später Leonardo da Vinci, so fordert auch Alberti größtmögliche Mannigfaltigkeit des Figürlichen, nur soll sie zum Gegenstand der Darstellung Bezug nehmen. Er warnt vor Überfüllung des Bildes, weil ihm sonst die Würde, „Anstand und Sittsamkeit"



57. Castagno, Abendmahl. Florenz, S. Apollonia. Phot. Brogi.

verloren gehen würden. Durch klaren Ausdruck der Gemütsbewegungen in Mimik und Haltung der Figuren soll der Beschauer in die Stimmung des Vorgangs hineingezogen werden, und um so weit zu gelangen, bedarf es sorgfältigsten Naturstudiums. — Diese Studien der Züge und des Ausdrucks beschäftigten später auch Pomponius Gauricus; nach seiner Ansicht beansprucht die Physiognomik für die bildende Kunst ebenso hohen Wert wie die Perspektive, denn aus seiner Körpergestaltung sei auch der Charakter des Menschen zu erkennen.

Das dritte der grundlegenden Probleme umschließt den farbigen Ausdruck. Er zerfällt gleichsam in ein technisches und ein rein künstlerisches Problem. Ersteres beruht auf der Verbesserung der alten Temperatechnik durch Ölzusatz, ein Verfahren, das schon Cennino Cennini (im 14. Jhh.) besprach. Aber das Bedürfnis, den Bildern mehr Schmelz und Leuchtkraft zu geben, ließ die Maler immer häufiger die Öltechnik anwenden, die schon im Mittelalter bekannt und in breitem Umfang ausgeübt war, wobei es sich anscheinend hauptsächlich um einen Firnis oder um Lasuren handelte. Vorläufig aber blieb es bei einer Reihe von Versuchen. Wiederum aber hat Alberti das Farbenproblem theoretisch untersucht und sein Ergebnis dem künstlerischen Schaffensprozeß nutzbar zu machen getrachtet. Neben der Leuchtkraft der Lokalfarben strebte jene Zeit aber auch nach Auflichtung der gesamten Farbenhaltung durch Wahl heller und durch Dämpfung der tiefen Töne. Die Freilichtmalerei im vollsten Sinne des Wortes war eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts, aber der Anzeichen sind genügend vorhanden, daß, schon bevor Leonardo in seinem „Traktat“ einschlägige Bemerkungen darüber verzeichnete, das Auge einzelner Künstler für die Unterschiede zwischen Atelierbeleuchtung und offenem Licht in bezug auf die Farben geschärft war. Antonio und Domenico Veneziano sind in Mittelitalien die Träger dieser Richtung, aus der die größte Persönlichkeit der Jahrhundertmitte, Piero della Francesca, hervorging.

Alberti äußert sich in den drei Büchern über die Malerei im Sinne der Lichtmaler: „Wenn nun schon einmal in der Verteilung von Weiß und Schwarz gefehlt wird, so ist jener weniger zu tadeln, der zuviel Schwarz anwendete, als jener, welcher das Weiß nicht richtig verteilt. Tag um Tag führt uns die Natur dazu, das Lichtlose als etwas Abstoßendes zu hassen; und je mehr dies der Fall ist, um so mehr wird die Hand gewinnender Anmut geneigt. — Sicher lieben wir von Natur aus das Klare und Lichtvolle; deshalb sperre man mehr jenen Weg ab, auf welchem zu fehlen leichter ist“. In der Komposition der Farben verlangt Alberti Gegensätze zum Zweck der Steigerung. „Durch solche Nebeneinanderstellung (heller und dunkler Farben) wird die Schönheit der Farben klarer und fesselnder werden. Man findet eine gewisse Freundschaft zwischen bestimmten Farben, indem solche nebeneinandergesetzt, einander Haltung und Anmut geben, Rosa, Grün und Himmelblau nebeneinander gestellt, erhöhen gegenseitig die Schönheit ihrer Erscheinung. Das Weiß bringt nicht bloß neben das Grau oder Gelb gestellt, sondern



58. D. Veneziano, Lucialegende. Berlin.
Phot. Ges. Berlin.

fast neben jeder anderen eine heitere Stimmung hervor. Die dunkeln Farben stehen neben den hellen nicht ohne Würde, und gleicherweise nehmen die lichten zwischen den dunkeln eine zutreffende Stelle ein.“ In bemerkenswerter Weise sucht Alberti den immer noch herrschenden mittelalterlichen Materialprunk des Goldes durch die Forderung zu überwinden, Gold sei in der Hauptsache, d. h. Gewändern, Haar, Waffen und dergleichen durch Farben zu ersetzen, da die reichliche Anwendung dieses Metalls dem Bild nicht die erwartete Hoheit verleihe. Auch die Licht- und Luftperspektive, sowie die Reflexe im freien Licht kennt Alberti. Die Mittelstrahlen der Sehpyramide nehmen infolge weiter Entfernung an Kraft ab: „Ich glaube, die Ursache hierfür liege darin, daß die Strahlen infolge ihres Durchgangs durch die durch verschiedene Stoffe verdichtete Luft etwas von den Massen an Licht und Farbe, von welchen sie erfüllt, einbüßen. Hieraus leiten wir folgende Regel ab: „Je größer die Enfernung, um so farbloser und lichtloser wird die gesehene Fläche erscheinen“. — Vom Licht allein leben die Farben; jede Farbe, ins Dunkel gerückt, ist nicht mehr dieselbe, die sie vorher war. — Wenn Lichtstrahlen unterbrochen werden, kehren sie entweder dahin zurück, woher sie kamen, oder sie schlagen eine andere Richtung ein, so z. B. wenn Lichtstrahlen auf eine Wasserfläche treffen und von da nach den Dachbalken eines Hauses reflektiert werden. Diese reflektierten Strahlen führen nun jene Farbe mit sich, welche sie auf der Fläche vorfinden. So erklärt es sich, daß derjenige, welcher über sonnige Wiesen wandelt, im Gesichte grün erscheint. In diesem Zusammenhang spielt Alberti auch auf die oben erwähnten „Demonstrationen mit der Camera obscura“ an. Bei diesen kam es, wie das Fragment einer anonymen Albertibiographie beweist, nicht so sehr auf die räumliche Täuschung, als vielmehr auf die Beleuchtungseffekte an. „Dort hättest du gesehen hohe Gebirge, weite Landschaften und das unendliche Meer, so weit sich hinstreckend, daß es im Duft der Ferne dem Auge entschwindet. — In den Nachtdemonstrationen siehst du den Arktur, den Orion und andere funkelnde Sternbilder; der Mond steigt auf hinter den höchsten Bergeshöhen und sendet sein Licht aus; allmählich erscheinen dann die Gestirne, welche den Tag verkünden.“ — In den „Tagesdemonstrationen“ ließ Alberti die Sonne das Meer beleuchten; eine Flotte schwimmt darauf, sie kann vor Mittag landen, wenn nicht der durch eine Wolke verkündete Sturm vorher losbricht, denn schon schießen die Wellen „stechende Strahlen.“ Körperliche Illusion ist die wichtigste Aufgabe der Malerei, und deshalb liegt „aller eifriger Fleiß und alle Kunst in der richtigen Verwendung von Weiß und Schwarz, d. h. der Lichter und Schatten. Ich behaupte, Kenner und Laien werden ein Gesicht loben, das wie gemeißelt aus dem Bild herauszutreten scheint, wogegen ich ein Gesicht tadeln werde, an dem man keine andere Kunst sieht, als höchstens eine gute Zeichnung“. Alberti geht sogar so weit, dem Künstler zu empfehlen, nicht mit Zeichnen, sondern mit Modellieren zu beginnen, da die Skulptur bestimmter sei als die Malerei. „Selten wird es jemand geben, der irgend einen Gegenstand richtig zu malen verstünde, ohne jede einzelne Hervorragung an demselben zu kennen; zu dieser Kenntnis kommt man aber leichter bildend als malend.“ Mit solchen Ausführungen müssen die Chiaroscuromalereien eines Uccello und Castagno in Zusammenhang gebracht werden; man erinnere sich daran, wie jener die Licht- und Schattengegensätze gegenüber Giottos Allegorien in der Arenakapelle zu Padua verstärkt.

Paolo Doni, gen. Uccello, galt seit Vasaris Zeit als der künstlerische Sonderling, der seine Kraft einseitig auf perspektivische Studien warf und darüber andere ebenso wichtige künstlerische Aufgaben vernachlässigte. Erst die neuere Forschung vermochte auf Grund vorurteilsfreier Untersuchung seiner Werke das Charakterbild dieses Malers zu berichtigen. Heute stellt er sich nicht mehr als ein wunderlicher Kauz dar, sondern als ein Meister, der durch ernsthafteste Studien Brunelleschis Errungenschaften ausbaute und theoretisch und praktisch zu verwerten trachtete. Vielleicht dachte er daran, ein Lehrbuch der Perspektive zu verfassen; so läßt sich sein „mazzochio“, d. h. ein kreisförmiger Körper mit 72 von Diamantquadern besetzten Seiten am leichtesten als diejenige Aufgabe erklären, welche die Perspektive in nuce enthalten und, wenn gelöst, die Beherrschung dieser Wissenschaft garantieren soll. Ein „Spezialist“ im eigentlichsten Sinne des Wortes gehört aber freilich dazu, um aus einem gleichbenannten Kleidungsstück, d. h. einem Drahtgestell für den Kopfputz, ein wissenschaftliches Problem herauszulösen und auf ihm die sogenannte costruzione legitima und die Distanzkonstruktion aufzubauen. Uccello hat dem großen Lehrer Piero della Francesca den Weg geebnet und sogar noch bis ins 16. Jhh. hinein, d. h. auf Daniele Barbaro eingewirkt. Insofern aber war Vasari mit seinem Urteil im Recht, als Uccello in keinem seiner bekannten Werke zu einer einheitlichen Lösung seiner perspektivischen Aufgabe kam, sondern nur Einzellösungen, d. h. Gebäude, Landschaftsteile und Figür-



59. Uccello, Reliquienraub. Urbino, Palazzo Ducale. Phot. Alinari.

liches in perspektivischer Verkürzung zusammenstellte. Während also alles Einzelne lehrreiche Beispiele darstellt, beruht die umfassende Gesamtlösung mehr auf dem Gefühl, was bei großen Werken, wie den Fresken im Chiostro Verde von Sta. Maria Novella oder den Schlachtenbildern, aufdringlich fühlbar wird, den Erzählungen des Monstranzenraubes (Galerie von Urbino) dagegen nur zum Vorteil gereicht. Mit Erfolg erzwang er im Reiterbild des Giovanni Acuto, dem ersten der Renaissance (Dom von Florenz), eine plastische Fernwirkung. Zugleich verschob er den Augenpunkt des Bildes aus der Augenhöhe des Betrachters. Daneben ist ihm ein feines Naturgefühl eigen, das über figürlichen Wunderlichkeiten nicht vergessen werden darf. Seine Farbengebung mag mit rostroten und blauen Pferden und dergleichen befremden; aber hinter diesen hohen dekorativen Werten verbirgt sich auch ein überaus feines Verständnis für Veränderung der Lokalfarbe unter der Lichteinwirkung. In Uccellos Wesen paart sich der durchaus ernst zu nehmende Forscher mit dem fein veranlagten Künstler; aber die Tragik seines Lebens wollte, daß jener übermächtig wurde. Uccello verwendet auffallend wenig Architektur. Dagegen wirkt er in der Pflanzendarstellung bahnbrechend. Als erster hat er Pflanzen nach der Natur gezeichnet, als erster die Blätter in perspektivischer Verkürzung beobachtet, als erster die Früchte nicht mehr an den äußersten Trieben angesetzt. Als erster verzichtet er (Reiterschlacht) ganz auf die Darstellung des Himmels und läßt den oberen Bildrand die Landschaft überschneiden.

Paolo Doni, geb. in Florenz (Geburtsdatum unbestimmt), war Gehilfe Ghibertis an dessen zweiter Baptisteriumstüre; 1425—32 in Venedig mit einem Mosaik, heiliger Petrus, für San Marco beschäftigt, zu derselben Zeit in Padua, wo er die Casa Vitaliani mit Giganten in Chairoscuro schmückte, kehrte er 1433 nach Florenz zurück. 1434 entwarf er einen Karton für ein Okulusfenster in der Zanobiuskapelle des Doms, 1443—44 folgten Kartons für die Fenster der Domkuppel. Das Bildnis des Giovanni Acuto (Condottiere John Hawkwood) im Dom wurde zuerst 1433, und, weil es damals nicht gefiel, 1436 neu gemalt. Ins Jahr 1437 fällt die Umrahmung der Domuhr: in den Zwickeln vier Köpfe, jeder in einem Kreisrund, mit dem die Nimben raffinierte perspektivische Beziehungen suchen. 1465 — 68 weilte Uccello in Urbino, wo das Altarbild mit dem Monstranzenraub als Predellenbild entstand. 1475 starb er in Florenz.

Für Palazzo Medici malte er 1423 — 25 eine Folge von Schlachtenbildern; drei davon sind erhalten (Uffizien, Louvre, Nationalgalerie in London). Die schmale Bühne, auf der sich die Reiterkämpfe abspielen sollen, zeugt zunächst von keinem entwickelten Raumgefühl und die Figuren des Hintergrundes sind noch viel zu groß im Verhältnis zur Landschaft; aber in dieser selbst hat der Maler durch Ackerfurchen, Felderbegrenzung, Distanz der Bäume, bildeinwärts springende Tiere, freilich ohne allzuviel Erfolg, um die Tiefenwirkung gerungen. Gebirge faßt er durchaus großflächig aber im Grunde doch noch als trecentistische Felsen auf. Eigenartig verbindet er allgemeine Charakteristik der Bodenform mit einer ganz aus der Nähe gesehenen Staudeneinfassung. Dichtgekeilt stehen die Reitermassen da, aber die Hauptfiguren — z. T. Porträts — heben sich linear und farbig deutlich heraus. Freilich vermag er den Bewegungseindruck nur diesen mitzuteilen; die Pferde dagegen verraten allzusehr


60. Uccello, Reiterschlacht. Paris, Louvre. Phot. Alinari.

die Abkunft vom hölzernen Modell. Mit unbeholfenen Mitteln, d. h. toten Menschen- und Pferdeleibern und hingelegten, nicht zufällig hingefallenen Waffenstücken in ausstudierter Verkürzung bemüht sich Uccello den mangelnden Tiefeneindruck zu erzwingen (Abb. 60). — Das in Chiaroscuro gemalte Reiterbildnis des John Hawkwood im Dom, auf gemalten Sarkophag und konsolengetragenes Postament erhoben, verherrlicht gegenüber Simone Martinis vornehmer Auffassung den schroffen Realismus in Roß und Reiter; breite Lichter heben die starken Muskeln und Sehnen des Pferdes heraus, fallen auf die Rüstung und den gestrafften Mantel, auf die rechte Schläfe und den Stiernacken des Reiters; Uccello betont dadurch den disziplinierten Soldaten, der seine Pflicht erfüllt ohne auf die Menge zu achten. Direkte Anregungen zu dieser Verbindung von Reiterdenkmal und Grabmal bot besonders die oberitalienische Kunst. Man beachte aber, wie Uccello das Tektonische wohl in richtiger verkürzter Aufsicht, Reiter und Pferd aber mehr in Normalansicht darstellte (Abb. 61).

Die grün in grün in Tempera gemalten Fresken des Kreuzgangs von Sta. Maria Novella (1447; Vertreibung aus dem Paradies und Erdenleben der Voreltern sind nicht von Uccello gemalt) haben durch Witterungseinflüsse am Malgrund schwer gelitten; rohe Eingriffe unterstützten das Zerstörungswerk, bis die Restaurierung von 1909 Einhalt tat. Auffallen mag, wie ungleichartige Raumlösungen aufeinander folgen; an Raumbilder im Sinne der Gotik, an andere in der Art Masaccios schließt sich eine durch demonstrierte Linearperspektive erzwungene Lösung (Sintflut); wunderbar geschlossene Kompositionen (Opfer Noahs) wechseln mit ganz verzettelten (Sintflut); in dem in Plastik und Malerei damals aktuellen Thema des verkürzten Körpers begnügt sich der Maler nicht mit Normallösungen (trunkener Noah), sondern er erstrebt anscheinend das noch unerreichte in der verkürzten kopfüber niederfahrenden Gestalt (Gott beim Opfer Noahs); Uccello nimmt somit ein Problem Tintorettos vorweg. Schwerfällig wie zu Anfang des Jhhs. ist noch die Gebärdensprache, schwer die Wollstoffe der Gewänder, aber mit vereinzelten Anläufen sucht der Maler die hemmende Überlieferung zu besiegen. Sein erwachender Adam nimmt ein wesentliches Motiv von Michelangelos Schöpfung vorweg; im damals einzig verständlichen Sinne der realen Wirklichkeit eilt Gott aber hinzu, um sein Geschöpf aufzurichten. Die Darstellung der Tiere (Schöpfung) ist sehr verschieden ausgefallen; sie beweist, daß dem Maler der Übername Uccello, aber auch nur dieser gebührte; ebenbürtig neben seinen vortrefflichen Vögeln stehen aber die Bäume als Zeichnung, Modellierung, Flächenfüllung und Stimmungswert. Die Körper beim Sündenfall übertreffen an Schmiegsamkeit und Ausdruckswert des Umrisses bei weitem Masaccios Werk in S. Maria del Carmine. Und trotzdem: diese Beweglichkeit ist im Grunde doch nur eine Sammlung von Gelegenheitsmotiven und eine „Gliederdemonstration". Die Sintflut faßt das Urteil über den Meister zusammen: Fülle von Einzelbeobachtung, krasser, durch den Vorgang gerechtfertigter Realismus, Anschaulichkeit im einzelnen, die sich auf verkürzte, verkrümmte, vom Wasser aufgedunsene Körper, auf den Ausdruck von Angst und Entsetzen, sogar auf ein Naturereignis, d. h. auf einen Ge-


61. Uccello, Reiterbild. Florenz, Dom.
Phot. Alinari.



62. Uccello, Sintflut. Florenz, S. Maria Novella. Phot. Alinari.

wittersturm erstreckt, und selbst die Mazzocchi als Kopfputz und Rettungsgürtel nicht vergißt; auf der anderen Seite aber die Unfähigkeit, das Viele zur Einheit zu verbinden und das Raumproblem als ein Ganzes zu erfassen. Und trotzdem bewies der Maler in den Urbinater Predellen ein feines Gefühl für Lichtstimmungen und leichte, flüssige Erzählung; dies zusammen mit seiner Naturpoesie erlauben die berühmte nächtliche Jagd in Oxford Uccellos Werken einzureihen. In Uccellos Nähe rücken durch ihre übertriebene Perspektive, die Farbenwahl und die Zeichnung der Pferde die von Schmarsow Meister B. zugeschriebenen Fresken der Stephanus- und Laurentiuslegende in der Collegiata von Castiglione d'Olona (Masacciostudien, Cassel 1900, I. p. 99 ff.).

Andrea del Castagno repräsentiert Donatellos Einfluß am stärksten und markiert den Fortschritt des figürlichen Realismus über Masaccio hinaus am klarsten. Dieser Realismus bewegt sich aber nicht allein in den primitiven Regionen der Form; nicht nur sind Köpfe und Gewänder viel schärfer detailliert, letztere mit bewußt knitterigen und sprödem Gefält, sondern Castagno verstärkt zugleich das Gefühlsmäßige; er motiviert die oft starken Verkürzungen durch Ausbruch der Leidenschaft oder als Ursache solcher. Er weiß sie aber auch in ergreifender Weise in diese robusten Körper zu bannen. Er sucht nicht mit Extremen zu verblüffen, sondern durch Reichtum von Übergängen und Zwischenstufen verständlich zu sein. Hauptsächlich auf immer neuen Kopfhaltungen und Handgebärden beruht der packende seelische Reichtum seiner Werke; den Drang nach herausprallender Plastizität und nach erschreckender Illusionskraft hält das Nuancierungsvermögen des Ausdrucks in Schranken. Wenn Masaccios Kunst in unerschütterlicher Erdenschwere gipfelte, so umschließen Castagnos Meisterfiguren ein gewichtiges, mit dem Dasein ringendes Seelenleben. Seinen wuchtigen Erscheinungsrealismus gibt Castagno in kalten, anfangs ungebrochenen, hart aneinandergrenzenden Farben (so vor ganz dunkelm Grund im Tafelbild) und in Fresken gefällt er sich später in reicher Nuancierung und wirksamer Gegenüberstellung einzelner Farben: mehrfaches Rot gegen Blau, wobei sich die Töne gegen früher aufhellen und der flächenhaft schwarze Hintergrund einem blauen Luftton weicht. Gebrochene, immer noch flächenhaft nebeneinander gesetzte Töne, die sich zu einem edeln tiefen Gesamtton vereinigen, kennzeichnen Castagnos Altersstil. Sind schon Castagnos erhaltene Werke nicht entfernt so zahlreich wie diejenigen Donatellos und erreicht er auch bei weitem nicht dessen



63. Castagno, Farinata. Florenz, S. Apollonia. Phot. Alinari.

Mannigfaltigkeit an Ausdruck, so hat er doch das Augenfälligste und Epochemachende aus der Kunst des großen Plastikers in die Malerei eingeführt.

Andrea, geb. ca. 1390 in Castagno im Mugello, dürfte, wenn Vasaris Erzählung nicht einfach der Biographie Giottos nachgeahmt ist, als kunstbegabter Hirte, auf Veranlassung des in jener Gegend begüterten Bernadetto dei Medici in Florenz ausgebildet worden sein. Das erste Zeugnis für seinen Hang und seine Begabung zum Gewaltsamen und Leidenschaftlichen, zu Verkürzungen und mannigfaltigen Wendungen ist die Tatsache, daß er nach der Rückkehr der Medici aus ihrer ersten Verbannung 1434 deren erhängte Gegner, Glieder der Familien Albizzi und Peruzzi an die Fassade des Palazzo del Podesta malte, ein Thema, das als Monumentalauftrag später auch den jugendlichen Leonardo reizen sollte. Seine frühesten erhaltenen Werke, seit etwa 1420 Kreuzigungen im Museo von S. Apollonia in Florenz (aus den Uffizien), verraten deutlich die Schulung und den Einfluß Donatellos. Erstere charakterisiert sich vorwiegend noch durch trecentische Nachklänge. Die Kreuzigung (ebenda) zeichnet sich durch vortreffliche Raumfüllung, Rhythmus und Raumwert in der Figurenaufstellung und durch Akzentuierung mittels der Einfassung aus. So grob realistisch auch Christi Körper aufgefaßt sein mag, so beweist doch die Andacht und Feierlichkeit der Umstehenden und die Isolierung dieser hellen Figuren mit ihren bäurischen Gesichtern vor schwarzem Grund, daß Castagno nicht das einmalige Ereignis, sondern das Mysterium als solches ausdrücken wollte. Maria und Johannes, in die Farben Mattrot, Blau und Grün gekleidet, sind zwischen die Mönche in ihren weißen Kutten und das gelbliche Kreuzesholz genommen, doch korrespondieren die Figuren wiederum übers Kreuz in aufrechter oder etwas gebückter Haltung. Wie Donatello, so wühlt auch Castagno tiefe Muldenfalten in die schweren Gewänder. Für das Mosaik des Marientodes in S. Marco in Venedig kann Castagno den Karton geliefert haben, doch scheinen bei der Ausführung verschiedene seiner kompositionellen und seelischen Feinheiten verloren gegangen zu sein. — In Villa Carducci, später Pandolfini in Legnaia malte er eine überwiegend florentinische Ruhmeshalle, d. h. neun überlebensgroße Figuren in starkem Illusionsstil; die Überreste, d. h. die Figuren und einige Putten sind heute im Museo di S. Apollonia aufgestellt. Mahnen die Halbfigur, die Königin Esther und die Cumäische Sibylle an die Demütigkeit vor Gott, so verherrlichen das Mannweib Tomyris und die toskanischen oder im Solde von Florenz stehenden Krieger Farinata degli Uberti, Niccolo Acciajuoli und Pippo Spano Waffenehre und politische Unabhängigkeit, die Trias von Dante, Petrarca und Boccaccio schließlich die hohe Geistesbildung der Arnostadt. An Stelle der älteren aber scholastisch gerichteten Zyklen verraten Castagnos Helden die Verherrlichung des Menschen und mit ihm der Renaissancefrau. Gegenüber dem Gotiker Nelli (Fresken in Foligno) sucht Castagno nicht die Vertiefung in die Wand, sondern das Heraustreten aus ihr auf den Beschauer zu. So ist der Illusionsstil um den Eindruck der Freifigur bereichert, die etwas in Untersicht gesehen und mit stark vortretenden Unter- und entsprechend verkürzten Oberkörper, mit Armen, Füßen und Attributen den Rahmen überschneiden und mit dem Kopf die obere Begrenzung berühren. In den geschlossenen Raum hat also Castagno gleichsam Donatellos Campanilestatuen übertragen und sie durch gegenseitige Beziehung sowie durch reiche Wechsel im gleichen Thema bedeutend intensiviert. Wesentliche Verstärkung erfährt der Eindruck wuchtiger Größe durch den einfachen, z. T. eintönigen Wurf der Gewänder. Von abwechselnd schwarzgrünem und rotem frischen Hintergrund, den weiße mit Ranken verzierte Pilaster trennen, heben sich z.T. mit bedeutsamem Schritt zur Hellfarbigkeit, sonst in erdigen und trüben Farben die Gestalten ab. Über dem Gebälk läuft ein Puttenfries hin. In den drei Heldenweibern verkörpern sich Unerschrockenheit, die sich mit Vornehmheit oder mit Vergeistigung paart oder durch herausfordernd kriegerische Haltung verstärkt wird. Mit der Sibylle setzte Castagno die Kriegshelden in Rapport; auf Tomyris ließ er die Dichter folgen. Dort faßte der Maler die eisige überlegene Feldherrnruhe des schreitenden Farinata (Abb. 63) zwischen das Draufgängertum des Haudegens Pippo Spano und die Schlagfertigkeit Acciaiolis (Abb. 63a); die beiden letzteren ließ er die Waffe bezw. den Kommandostab mit beiden Händen fassen und beide sich umdrehen, aber gerade

in diese Drehung und ins Dastehen legte er wie in den Typus den Unterschied zwischen dem zum halben Barbaren gewordenen und dem kultivierten Florentiner. Die Züge Spanos, der 1410 zum letztenmal in Florenz weilte, mochte er aus der Überlieferung kennen; für Acciaiolis Gesicht diente seine Grabfigur in der Certosa als Vorlage. Weniger gelangen ihm die Geisteshelden. Dante schildert er wohl als denjenigen, der aus schwerem Leiden seine Kräfte schöpft, Boccaccio als die Vereinigung von Gelehrtem und Genußmensch, während er Petrarcas robuste Gestalt nur zum Abschluß der Reihe zu verwenden wußte. Man beachte auch, wie durch die Haltung der Hände eine auf- und niedergleitende Bewegung erzeugt wird, die alle Figuren zur Einheit verbindet.



63a. Castagno, Acciaioli. Florenz, S. Apollonia. Phot. Alinari.

Das einzige bekannte Tafelbild Castagnos ist die „Assunta zwischen S. Miniato und S. Giuliano", 1449—1450 als Altarbild für S. Miniato fra le torri gemalt. (Aus der Sammlung Solly ins Kaiser-Friedrich-Museum Berlin gelangt.) Wohl wirkt das Gemälde namentlich in den Figurentypen und in der Haltung der zwei Heiligen zahmer als alle anderen Werke des Künstlers; doch spricht, abgesehen von der Farbenzusammenstellung: verschiedene Rot gegen Blau — das Steile, den Raum Negierende des Aufbaus, es sprechen aber auch die energische Wendung Mariae und die Verkürzung ihres Kopfes für Castagno (Abb. 65). — Mehrere Freskenzyklen fallen in die fünfziger Jahre: 1451 — 1453 Capella Maggiore in St. Egidio in Florenz, wo er sich eingehend mit der Schattenkonstruktion bei den verschiedensten Gebäuden befaßte. 1454—1455 Capella di S. Giuliano, 1455 Capella di Orlando Medici, beide in St. Annunziata, teils zerstört, teils schlecht erhalten, verweisen sie das Urteil auf die Trinität in der Corbolikapelle der SS. Annunziata. Seit 1553 von einem Altarbild Alloris verdeckt, war sie am besten erhalten geblieben. Durch Symmetrie und Proportionen sind oben Gott Vater mit der verkürzt aus der Tiefe schwebenden Gestalt Christi, unten der heilige Hieronymus als fanatischer Asket und zu beiden Seiten zwei Frauen zusammengehalten, und zwar nicht etwa innerhalb einer Halle wie bei Masaccio, sondern im freien Luftraum mit Landschaft; prachtvolle Face-, Profil- und Rückenfiguren besagen, daß alle Anwesenden nur für die visionäre Erscheinung, die sie bis ins Innerste erschüttert, da sind. Castagno bricht mit dem überlieferten Kompositionsschema, um ganz neue seelische Werte dafür einzusetzen. Drei Köpfe fallen in die Mittelachse, und doch hat Castagno durch beständiges Abweichen ihrer Richtungen, d. h. durch Vor-, Rück- und Seitwärtsneigen die Eintönigkeit vermieden. Stärker als früher (Kreuzigungsfresko) sprechen die Profile und die Hände, großzügiger ist der Faltenwurf, tiefer die Farbentöne. Rot und Violett verbinden sich mit Weiß und Gelblich. Der abgezehrte Körper des heiligen Hieronymus, sein verkürzter Kopf mit den tiefen Schattenhöhlen und dem offenen starrenden Mund, weisen mit ihrer erschütternden Beseelung vorwärts auf Leonardo (Abb. 64). — Im Abendmahl, heute in St. Apollonia in Florenz, legte Castagno einen neuen, für die zweite Hälfte des 15. Jhhs. bindenden Typus fest, den erst Leonardo über-



64. Castagno, Trinität. Florenz, SS. Annunziata. Phot. Brogi.



65. Castagno, Assunta. Berlin. Phot. Ges. Berlin.

wand. Nicht mehr breitet sich, wie früher, gleichmäßige Trauer über die Versammlung aus, sondern jeder Jünger äußert seinen Schmerz auf besondere Weise, ja einzelne teilen ihre Gefühle dem Nachbar mit. Mannigfaltigkeit der Typen und Haltungen und ein reiches, z. T. später noch durch Leonardo übernommenes Gebärdenspiel sind Träger dieses energischen Individualisierungsdranges; dieser führt freilich dazu, das Schlafen des Johannes in solch naiver Treue gegenüber der Überlieferung fast komisch wirken zu lassen. Wohl nimmt auch er den Judas aus der Schar der übrigen heraus und setzt ihn an die vordere Tischseite, aber das scharfe Profil und die tiefschwarze Haarfülle verdeutlichen im Sinne jener Zeit die Verräternatur. Etwas auffallend teilt Castagno die Jüngerschar in einen ruhigeren und erregteren Chor. Diese Aufzählung der Sonderfälle und klare Scheidung von Einzelmöglichkeiten, wie sie Castagno vornahm und spätere Quattrocentisten, auf ihn gestützt, wiederholten, schufen die unentbehrliche Voraussetzung für die durchgeistigte Zusammenfassung in Leonardos Abendmahl. Im Gemach, das noch Innen- und Außenansicht zugleich darstellt, vereinigt der Maler bunte Marmorinkrustation, antike Motive und, wohl auf Anregung Gentiles da Fabriano hin, einen blumengeschmückten Bankbehang. Detaillierter und knitteriger geben sich die Gewänder, freier und natürlicher dagegen die Haare; schwere, etwas trübe Farben vereinigen sich aber zu einem sonoren bronzenen Grundton; ein scharfes, von rechts einfallendes Licht reißt die Figuren von der Rückwand weg in den Raum hinein und erzeugt zum ersten Male Reflexe im hellen Binnenraum (Abb. 57). Zu diesem plastischen, ehernen Stil stehen nun drei über dem Abendmahl gemalte Fresken: Kreuzigung zwischen Auferstehung und Grablegung, in diametralem Gegensatz: in den Raum hinein flieht die Landschaft; Bäume bezeichnen deren Abmessungen; erneutes Naturstudium verraten die nackten Körper; wuchtig, wie die Helden in der Villa von Legnaia, heben sich die Figuren vom Horizont ab; strenge Symmetrie hält alles zusammen, aber ein helles Licht umflutet die Körper, das alle Grundfarben aufhellt, aber zugleich auch „leise umschleiert“. Umrisse und Farbgrenzen lösen sich in dieser lichten Atmosphäre auf; die Quelle dieser Lichtmalerei, an der selbst ein Castagno nicht vorübergehen kann, heißt: Domenico Veneziano.

1456 mag als Gegenstück zu Uccellos Giovanni Acuto im Dom das Reiterbildnis des Nicolo da Tolentino entstanden sein, aufwändiger in der Verzierung des Tektonischen, elastischer und beweglicher in der Auffassung von Roß und Reiter, porträtmäßiger in bezug auf den letzteren. Man mag sich dabei der Unterschiede zwischen den Denkmälern Donatellos und Verrocchios erinnern (Abb. 66).

Domenico Veneziano ist innerhalb dieser Gruppe die am schwersten faßbare Gestalt, da nur zwei bezw. drei sicher beglaubigte, aber nicht gleich gut erhaltene Werke von ihm bekannt sind, während fast alle übrigen Zuschreibungen noch immer in Diskussion stehen. Greifbar und unbestritten bleibt seine Florentiner Schulung in bezug auf Raum- und Figurenbildung, in der natürlich Masaccio und Donatello nachwirken. Mit gewissen Typen männlicher Heiliger reiht er sich an Uccello und Castagno an, während zarte weibliche Erscheinungen mit bestimmtem Typus vollständig ihm eigen sind. Bedeutsam ist aber seine Herkunft aus Venedig, weil dadurch

ein ausgesprochen koloristisches Element in die florentinische Malerei kam, das sich einmal durch leuchtende, sonore Farbtöne, dann aber auch durch weitgehende Auflichtung der Farben im Baulichen, dem weiblichen Karnat und Haar, wie auch in den Gewändern kundgibt. Unter den Problematikern ist Domenico Veneziano der ausgesprochene Kolorist. Wie Uccello mit der Perspektive, so experimentierte Domenico mit farbtechnischen Möglichkeiten. Den höchsten Erfolg verdankte er dem Zusatz von Öl als Bindemittel und zur Erzielung von Lasuren. Domenico malte aber auch das Fluidum von Luft und Licht, das um die Figuren spielt. Durch zahlreiche Reflexe hellt er die Schatten auf. Keinen Geringeren als den großen Freilichtmaler Piero della Francesca nannte er seinen direkten Schüler.



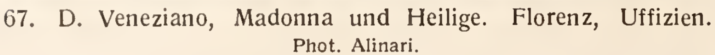
66. Castagno, Reiterbildnis. Florenz, Dom. Phot. Alinari.

Ob Domenico oder schon sein Vater aus Venedig stammten, ist unbekannt, ebenso Geburtsjahr und künstlerische Erziehung. 1438 weilte der Maler in Perugia; ob er wirklich im Palazzo Baglioni berühmte Männer malte, wird durch die Geburts- und Todesdaten der Dargestellten höchst zweifelhaft. Francesco Maturanzio, der die Inschriften dazu verfaßte, ist erst 1443 geboren, könnte sie aber trotzdem nachträglich hinzugefügt haben. Ein geringwertiges Fragment im Magazin der Pinakothek von Perugia läßt die Entscheidung über die Autorschaft nicht zu. Immerhin wird Domenicos Anwesenheit in Perugia im Jahre 1438 durch einen Brief bezeugt, aus dem hervorgeht, daß er vorher in Florenz geweilt, zu Cosimo Medici in guten Beziehungen gestanden und die Künstler gut gekannt habe. 1439—1445 malte er nach Vasari in St. Maria Nuova in Florenz drei Fresken aus der Marienlegende, mit anmutigen genrehaften Details und vielen zeitgenössischen Bildnissen, 1448 zwei Brauttruhen; sein Gehilfe war dort Piero della Francesca. Domenico starb 1461.

Erhalten sind: 1) das auf Leinwand übertragene Fresko von Canto dei Carnesecchi in Florenz, heute in der National-Gallery in London mit Namen bezeichnet; Mittelstück: Madonna in etwas steifer Haltung mit segnendem Christusknaben auf einem mit Kosmatenarbeit geschmückten Thron, über ihr, verkürzt, Gott Vater. In den Nimben von Mutter und Kind spiegelt sich die Schädeloberfläche. Die beiden flankierenden Heiligen — Hieronymus (?) und ein Mönch — unterscheiden sich von den übrigen bekannten Werken des Meisters durch die Größe und Breite der Formen, mit denen ihre Köpfe modelliert sind; ein breiter Lichtstrom teilt diese in eine belichtete und beschattete Hälfte.

Am bekanntesten ist 2) Domenicos ebenfalls bezeichnetes Altarbild aus Sta. Lucia dei Bardi, heute in den Uffizien, dazu eine Predellentafel im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Abb. 58). Hauptbild: Die Madonna thronend auf einem Stufenbau, vor ihr Johannes der Täufer und Franziskus, links ein heiliger Bischof und die heilige Lucia rechts. Eine Halle aus drei spitzbogigen Kreuzgewölben auf sehr schlanken Renaissancesäulchen betont die Symmetrie und Raumtiefe, die aber noch durch einen in gewissem Zwischenraum von jener anhebenden polygonalen Abschluß mit Nischen und Gebälk ihre Fortsetzung findet. Der Maler vereinigt mit der Kenntnis der Linearperspektive und dem an Donatello geschulten, aber trotzdem wesentlich gemilderten Realismus der männlichen Gestalten ein entschiedenes dekoratives Gefühl, das an den toskanischen Inkrustationsstil anknüpft. Seine Hauptleistung aber bildet die Beleuchtung, die sich auf lauter hellen Farben: Weiß, Hellgrün, Rosa und Blau, da und dort von Zinnober unterstützt, gründet und die zugleich, als scharfes Licht von rechts einfallend, eine großzügige Gliederung nach Licht und Schatten vollzieht. Eine diagonale Grenze trennt an der Hallenarchitektur die Licht- von der Schattenpartie. Schlagschatten fallen von den Figuren auf den hellen Bodenbelag. Daß die Farben heute hart und bunt erscheinen und der verbindenden Leuchtkraft entbehren, muß einer Restaurierung zugeschrieben werden. Der Brokatteppich unter dem Madonnenthron, hauptsächlich aber Pluviale und Mitra des Bischofs zeigen gleichwohl noch die peinlichste, fast pedantische Sorg-





67. D. Veneziano, Madonna und Heilige. Florenz, Uffizien.
Phot. Alinari.



68. D. Veneziano, Bildnis. Berlin.
Phot. Ges. Berlin.

falt in der Darstellung jeder kleinsten Einzelheit (Abb. 67). Lichte Farben in Rosa, Grau und Weiß im Architektonischen und hellem Karmin und Blau in den Gewändern klingen in der Predella zusammen. Engste Verwandtschaft der Typen, eine Vereinigung von scharfem Realismus im Aussehen und einer gewissen sentimentalen Weichheit im Ausdruck läßt auch, abgesehen von den hellen grauen und gelbbraunen Tönen, das Heiligenpaar Johannes der Täufer und Franziskus in Sta. Croce dem Domenico Veneziano zuweisen; dunstige Atmosphäre lagert über dem seitlich der Figuren sichtbaren Stückchen Landschaft. Im Vergleich zu Castagnos Figuren verhalten sich beide Heiligen durchaus passiv. Auch das helle, zarte Kolorit sowie eine enge Verwandtschaft der Typen mit der heiligen Lucia auf dem genannten Altarbild läßt einige jugendliche Frauenbildnisse (Berlin, Mailand: Poldi Pezzoli, London: National-Gallery Nr. 585 [?]) mit weißlichem Karnat und ganz lichtblondem Haar in kostbarer, jenem Bischofsornat ebenbürtiger Kleidung mit gutem Recht dem Oeuvre Domenicos einreihen; speziell die üppigen Sammetgewänder und die blonden Haare, die durch Lasuren erhöhte Leuchtkraft der Farben und die dem Berliner Bildnis beigegebene Balustrade mit eingelegter Arbeit erinnern an Venedig. (Abb. 68.)

Die von Schmarsow vorgenommene Zuschreibung der sechs Fresken bezw. Teilen solcher in der Capella dell'Assunta im Dom von Prato an Domenico Veneziano kann nicht aufrechterhalten werden. Die Steinigung und Bestattung des heiligen Stephanus sowie das Sposalizio stammen ohnehin von einem viel altertümlicheren Maler; nur soll Domenico dessen Leistung überarbeitet, namentlich die Szenerie hinzugefügt haben. Als Domenicos Frühwerk hätten die vier Allegorien an den Gewölbekappen samt dekorativer Einfassung, ferner Disputation des heiligen Stephanus, Geburt und Tempelgang Mariae zu gelten. Schmarsow macht als Beweis dafür die vortreffliche Lichtführung und die z. T. sehr feine Farbenwahl, die Identität der Dekorationsformen mit denjenigen auf dem Pluviale der Madonnentafel der Uffizien und das Vorkommen der Strahlenmandorla (Madonna Carnesecchi) geltend; so weit kann Schmarsow zugestimmt werden. Die Identität der weiblichen Typen aber, die er als weiteres Argument aufführt, beschränkt sich auf eine ganz schematische und kalte Nachahmung des feinen Profils der heiligen Lucia. Entscheidend dürfte aber folgende Beobachtung sein: Die erzählenden Bilder lassen gerade das vermissen, was die gesicherten Werke Domenicos auszeichnet, nämlich die feste Sicherheit der Erscheinung (Madonna Carnesecchi) und die feine Detaillierung sowie das Gefühlsmäßige, das auch die ruhigen Figuren erfüllt (Luciatafel, Heilige in Sta. Croce). Und die steifen Puppen mit ihren Domenico Veneziano ganz fremden Proportionen, d. h.



69. Carrand-Meister, Nikolauslegende. Florenz, Casa Buonarotti. Phot. Alinari.

all die Frauen, welche die neugeborene Maria pflegen und besuchen oder dem Tempelgang des Mägdleins beiwohnen, sind höchstens als unvollkommene Nachahmungen von Domenicos Frauengestalten zu werten, und die Männer auf der Disputation des Heiligen finden keine Analogien im Oeuvre Domenicos. Abgesehen von der zähflüssigen, stockenden, ziemlich schwerfälligen, dazu aber auch sehr pretiösen Vortragsweise spricht am stärksten der Faltenstil gegen Venezianos Urheberschaft: die radförmig um den Körper geworfenen Gewandstücke (Fede, Figur im Sposalizio) stehen Domenicos Auffassung diametral entgegen und finden selbst in der von Schmarsow dem Künstler zugeschriebenen Madonna Rothschild im Louvre keine überzeugende Analogie. Landschaft und Baulichkeiten auf der Steinigung und Bestattung des Stephanus verraten nur einen altertümlichen, ungeschickten Meister, und selbst der Platz beim Sposalizio oder die Szenerie beim Tempelgang stehen mit ihrer anspruchsvollen Unbeholfenheit in schroffem Gegensatz zu den Szenerien der Luciatafel, auf denen sich der Künstler als Meister kunstvoller Konstruktion wie einfacher aber räumlich sehr wirksamer Szenerie ausweist. Selbst unter Anerkennung der koloristischen Qualitäten — Lichtführung inbegriffen — können die in Frage stehenden Fresken nur zwei untergeordneten Meistern zugeschrieben werden, von denen einer, mit starken Anklängen an Fra Angelico, umsonst mit den Problemen des Realismus und der gereiften Komposition ringt — Sirèn hat ihn mit dem Eklektiker Andrea di Giusto zu identifizieren gesucht — während der andere in Farben, Lichtführung und Typen Domenico Venezianos Einfluß zeigt. Er mag als Meister der Prateser Fresken unter den unbekannten Schülern des großen Koloristen figurieren. — Auch die Figur des Jacapone da Todi in der Collegiata von Prato muß aus Domenicos Oeuvre gestrichen werden.

Den Einfluß der drei grundlegenden Problematiker zeigt, freilich meist recht unabgeklärt und mit Altertümlichem durchsetzt, der „Meister des Carrandschen Triptychons"; dessen Oeuvre nur auf stilkritischem Weg zu eruieren war, da keines der für ihn in Anspruch genommenen Werke datiert ist. Mitten im Strome der Zeit, und von allen Problemen berührt, gelangte er nie zur vollkommenen Beherrschung auch nur eines einzigen. Mit seinem unruhigen und etwas spröden Realismus leitet er, an den maßgebenden Meistern vorbei, in die zweite Jahrhunderthälfte hinüber.

Das Carrandsche Triptychon (Bargello in Florenz) mit Madonna vor einer Renaissancenische, Franziskus und Johannes Baptista, einem heiligen Bischof und Petrus auf den Flügeln und drei Giebelbildchen (Krönung, Verkündigung und Gürtelspende) zeigt den ursprünglich von Donatello genährten Realismus ins Spröde und Schwächliche abgewandelt; weder lebt in diesen Gestalten Castagnos Wucht noch Domenicos Weichheit, aber auch der Vergleich mit Alesso Baldovinetti, an den sie sehr stark erinnern, ergibt, daß dem Meister dessen Elastizität fehlte. Während aber in den drei Hauptteilen der Gegensatz zwischen leeren und mit architektonischen Motiven überfüllten Flächen auffällt, versteht der Meister in den Giebeln schlichte Bodenlinien, Architektonisches und Gloriolen mit dem Figürlichen zu geschickten Raumfüllungen zusammenzufassen. Goldgrund auf den äußeren Teilen und flächenhaft angeordnete Nimben, die Dreiecksgiebel und geschweiften Spitzgiebel verraten den Nachzügler der Gotiker; den gleichen Dualismus zwischen Altem und Neuem, natürlich mit Vorwiegen des letzteren, zeigen auch die Madonna



70. Carrand-Meister, Nikolauslegende. Florenz, Casa Buonarotti.
Phot. Alinari.

der Sammlung Weisbach in Berlin und noch augenfälliger das ganz altertümlich eingefaßte Kruzifix in St. Andrea zu S. Donino, wo der Maler zugleich Castagnos großzügigen Realismus ins Harte und Kleinliche verzerrt. Sein wichtigstes Werk aber bilden die drei Predellen der Nikolauslegende in der casa Buonarotti zu Florenz; weil Vasari sie dem Giuliano d'Arrigo, gen. Pesello, zuschrieb, knüpfte sich daran die Streitfrage, ob Pesello, der Großvater Francesco Pesellinos, mit dem Meister des Carrandschen Triptychons identisch sein könne (s. u.). Zeigten das Triptychon und die am nächsten verwandten Werke ihren Urheber auf der Grenzscheide zwischen altertümlicher und moderner Anschauung, so weist er sich in den erzählenden Darstellungen der Predellen als einen Meister aus, der tatkräftig alle aktuellen Fragen aufgreift, aber nicht weit zu fördern vermag. 1. Rettung der Mädchen: gründ liche perspektivische Studien liegen dem Gemach zugrunde, und die Figuren sollten als Raumfaktoren dienen; aber gerade die letztere Absicht wirkt allzu demonstriert. In der Landschaft scheiden sich flußdurchschlängelte Ebene von burgengekrönten Hügeln; das obere Arnotal mag das Vorbild dazu gegeben haben (Abb. 69). 2. Auferweckung der drei geschlachteten Jünglinge: Wie beim vorigen bezeichnen der sorgfältig konstruierte Plattenboden und die Aufstellung der Figuren die Tiefenerstreckung. Individuelle Haltung der Beteiligten belebt die Erzählung, und hinsichtlich der minutiös durchgeführten schadhaften Mauer wurde auf Baldovinettis Fresko im Vorhof der Annunziata (1460) hingewiesen. Allein die anatomische Darstellung der nackten Körper ist mißlich ausgefallen. 3. Rettung der Soldaten vor Enthauptung: der Maler stellte sich offenbar die Aufgabe, zweimal durch Figuren einen Raumkubus zu bilden, und beide durch eine stark bewegte Vordergrundfigur zu verbinden; dadurch aber, daß er der Bewegungen und der Kompositionsgesetze doch nicht Herr war, erzeugte er nur Verworrenheit (Abb. 70). Metallische Härte der Zeichnung, knitterige Gewänder mit langen starren, grell beleuchteten Röhrenfalten, gleichartige Gesichter, unschöne große Ohren, knochenlose Hände charakterisieren seine künstlerische Handschrift im besonderen. Die Wiedergabe kahler Berge ist ganz altertümlich; Grasbüschel und Steinchen zeugen von kleinlichem Realismus. Größere Reife in der Zeichnung und natürlichere Tierdarstellung kennzeichnen bei gleichem Grad des Raumgefühls die Predella im Musée Fabre zu Montpellier (Geburt Christi und Anbetung der Könige). In der Lösung perspektivischer Fragen stand er nicht durchweg auf der Höhe Uccellos, wie der Vergleich der Zwickelfiguren eines Renaissancerahmens mit denen der Florentiner Domuhr beweisen; beim Carrandmeister eine notdürftige Abfindung, bei Uccello eine Lösung, deren er sich gerühmt haben mag. Aber auch mit Beleuchtungsproblemen hat sich der Maler befaßt. Scharfes, von oben einfallendes Licht gliedert in helle und dunkle Partien; den gelblichen Gesamtton darf man wohl auf Rechnung des beigemischten Leinöls setzen. (Predella zu Montpellier).

Kann der Meister des Carrandschen Triptychons mit Giuliano Pesello (1367—1446) identifiziert werden? Der zwiespältige, noch Gotizismen mitführende Charakter der Bilder scheint dafür zu sprechen; da jedoch die aktuellen Themata der Problematiker das Wesen seiner Kunst ausmachen, so könnten alle genannten Werke erst dem hohen Alter Pesellos angehören. Wie entwickelte er sich vorher? So lange kein inschriftlich oder urkundlich beglaubigtes Werk Pesellos bekannt ist, wird die Frage der Identität mit dem Meister des Carrandschen Triptychons nicht zu lösen sein.

III. Die Malerei um die Mitte und in der zweiten Hälfte des Quattrocento.

Einleitung.

Die Betrachtung der Malerei in der ersten Hälfte des Jahrhunderts hatte schon weit über die Mitte und tief in die zweite Hälfte hineingeführt; aber so weit reichten ja nur versprengte Ausläufer und Nachzügler der alten Auffassung. Entscheidende Wendungen machen sich dagegen schon um die Jahrhundertmitte fühlbar. Der Klarlegung der prinzipiellen Neuerungen sei der folgende Abschnitt gewidmet.

Der Entwicklungsprozeß der Trecentomalerei wiederholt sich im wesentlichen. Der Ausgang des Jahrhunderts bedeutet die Auflösung, enthält aber zugleich auch die Keime zu neuer, nur auf viel breiterer Basis vollzogener Zusammenfassung. Gotisches erhielt sich in Einzelform wie Gesamtanschauung bis zum Ausgang des Jahrhunderts vor allem in den Altären Umbriens und der Marken. Hier herrschen noch lange Goldgrund und vergoldete gotische Umrahmung. Der vorherrschende spanisch-niederländische Einfluß in Unteritalien gewährleistete hier ein zähes Festhalten an der ausgehenden nordischen Gotik. Und schließlich bedeutete doch die sienesische Malerei mit ihrem Marienkult und ihrem Aufwand an Gold und Farbenpracht auch in dieser Zeit nichts anderes als ein Fortleben der Gotik in etwas anderer Form. Der Umbrer Bonfigli malt noch altertümlich gedrängte Städtebilder. Wieviele Maler denken nicht daran, bunten Bodenbelag oder farbige Verzierung der Gebäude den Figuren unterzuordnen, wie gerne aber lassen viele von ihnen an bezeichnender Stelle prachtvolle Stoffe und Prunkgeräte sprechen! In dieser Hinsicht reiht sich Pinturicchio an die höfischen Maler der ersten Jahrhunderthälfte an. Noch kommt es vor, daß bei großen Figurenmassen nicht allen Gestalten genügendes Raumvolumen gegeben ist, daß sie also aneinander kleben. Vielfach griffen die Künstler in ihrem Drang nach Ausführlichkeit weit über das hinaus, was das Auge bei kurzer Distanz umspannen kann (die Sienesen, Filippino Lippi). In den Abruzzen wurde zwischen 1460 und 1470 die Perspektive noch gefühlsmäßig, nicht mit geometrischen Mitteln gehandhabt. Die zarte Modellierung mit Goldstrichelung und Goldpünktchen geht von Filippo Lippi und Fra Diamante auf Botticelli und Sellaio über, und Pinturicchios Werkstätte erzielt damit dekorative Wirkungen von altertümlich anmutender Feierlichkeit.

Allein diese Gotizismen bilden doch nur die Begleiterscheinung neben viel und grundsätzlich Neuem, das aber in der vorhergehenden Epoche schon vorbereitet war. Nicht daß sich der Schauplatz künstlerischer Tätigkeit wesentlich erweitert hätte; aber Schulen und Persönlichkeiten sondern sich jetzt schärfer voneinander ab. Die Menge der zu lösenden Aufgaben bedingt auch eine verschiedenartige Einstellung zu ihnen und demgemäß die verschiedensten Arten der Durchführung. Das reichste und geschlossenste Bild bietet wiederum Florenz, wo die Werkstätten Verrocchios und Ghirlandajos das höchste Ansehen genießen. Den kulturellen Brennpunkt bildete das Bankhaus der Medici, dessen fürstliche Macht sich auch in fürstlichem Gehaben äußerte. Aber die Kultur des Lorenzo il Magnifico, des Enkels Cosimo Medicis, zeigte neben der lebenbejahenden



71. Piero della Francesca, Taufe Christi. London, National Gallery.

prächtigen Seite mit ihren Gastmählern, Turnieren, Jagden und Theateraufführungen auch die Stimmung der Entsagung und Resignation. In der Florentiner Malerei dieses Zeitabschnitts spiegelt sich der wissenschaftliche sachliche Zug, der schon früher so bezeichnend hervortrat, ebenso das zarte Ästhetentum, die Überfeinerung und Eleganz und die Wehmut, die in aller Herrlichkeit den inneren Frieden nicht findet; es lebt aber auch die starke Überlieferung der Monumentalmalerei nach, die wie einst im Trecento die große Wandfläche als Aufforderung zur Entrollung großer Abbilder der Wirklichkeit erblickte. Die Malerei Sienas bewahrt ihren abgeschlossenen Charakter und verzichtet darauf, eine führende Rolle zu spielen. In Umbrien scheiden sich die Schulen schärfer voneinander als früher, und mit Perugino durchbricht die umbrische Malerei die lokal bedingten Grenzen. Bedeutsamer als diese geographisch mehr oder minder begrenzten Gruppen erscheint nun aber eine neue, diejenige der sogenannten Umbrotoskaner. Sie ist an keine Stadt und keine Provinz gebunden, Mittelitalien überhaupt bildet das Feld ihrer Tätigkeit; ebenso groß ist auch deren Inhalt und Umfang. Sie formulieren die Hauptaufgaben in großen Zügen und überlassen den anderen Schulen das in die Breite gehen. Überall macht sich ihr Einfluß bald stärker, bald schwächer geltend. Sie verhalten sich zu Florenz nehmend und gebend, zu den andern Schulen ausschließlich gebend. Was diese Gruppe, repräsentiert durch Piero della Francesca, Melozzo da Forlì und Luca Signorelli, mit den Florentinern verbindet, ist vor allem das Studium der Form bis in die letzten Konsequenzen. Aber im Ausbau der Perspektive, in der perspektivisch begründeten Freskomalerei, in der stereometrischen Klarheit der Einzel-



72. Filippo Lippi, Legende. Berlin. Phot. Ges. Berlin.

figur, hauptsächlich aber im Problem der Freilichtmalerei gingen sie weit über den künstlerischen Gesichtskreis der Arnostadt hinaus. Stärker als anderswo verankert sich bei ihnen der Einfluß der niederländischen Malerei in die Gesamtentwicklung der italienischen. In Unteritalien kam es nur zu einer fast bedingungslosen Kapitulation vor dem fremden Einfluß. In Rom entwickelt sich keine bedeutende Lokalschule, aber die hervorragendsten Meister Toskanas und Mittelitaliens vereinigten sich dort, um das Mäzenat der verschiedenen Päpste zu verherrlichen. Den meisten Ruhm als Mäzen erwarb sich Sixtus IV. (1471—1484).

Die Raumlösung vollzieht sich jetzt (von zurückgebliebenen Provinzen abgesehen) auf Grund der vollen Beherrschung der Perspektive, für welche, anknüpfend an das bisher Geleistete, Piero della Francesca eine grundlegende Abhandlung schrieb. Die Räume sollen jetzt möglichst weit und tief und hoch wirken und mit den handelnden oder nur darin weilenden Figuren in gewissem Einklang stehen, d. h. in Weite und Tiefe durch sie möglichst ausgenutzt werden. Der Fortschritt gegen früher geht am klarsten aus einem Vergleich zwischen Filippo Lippis Fresken in Prato und denen Ghirlandajos in S. Gimignano und Florenz (Sta. Maria Novella) hervor. Die Gestalten drängen sich jetzt nicht mehr am vorderen Bildrand zusammen, sondern genießen die Breite ihrer Bühne, und wenn sich eine Haupthandlung im Vordergrund parallel zur Bildfläche entwickelt, so geschieht dies meist zwanglos und mit klaren diagonalen Aufstellungen der Tiefenfaktoren (Perugino und Ghirlandajo in der Sixtinischen Kapelle). Bei Innenansichten, Höfen, Plätzen, wie der freien Landschaft grenzt sich die Ebene des Bodens als Horizontaldehnung klar gegen die Vertikalflächen ab; architektonische wie landschaftliche Kulissen lassen den Raum schichtenweise erstehen oder umgrenzen in geschlossenem Zusammenhang ein größeres Raumvolumen. Ob sich diese Faktoren in größter Einfachheit geben oder in reichstem plastischen Schmuck prangen, hängt von der künstlerischen Anschauung ihres Urhebers ab; Vereinfachung wie Überladung, Stärkung wie Verzierlichung bleiben für diese Zeit gleich charakteristisch. Mit wuchtigen Formen reiner Renaissancebauten vermögen die Maler den Figuren wirksame Folien und Umrahmungen zu geben, aber auch Tiefenerstreckungen nachdrücklich einzufassen.



73. Signorelli, Geburt Johannis. Paris. Phot. Girandon.

Zur Bereicherung der Szenerie liefert nun das klassische Altertum mehr Bautypen und mehr Zierwerk als früher. Ghirlandajo füllte ein Skizzenbuch mit Kopien nach Antiken, die seine Schule ausgiebig verwertete. Hier sei auch an die Aufnahme der antiken Grotesken in die Dekorationsmalerei erinnert (Pinturicchio).

Die Landschaft ihrerseits hört auf, vorwiegend eine dicht gedrängte Sammlung von Naturmotiven zu sein. Zwar erweitert sich der Kreis der Beobachtungen immer mehr, aber zugleich erfaßt das Auge die Dinge in ihrem großen Zusammenhang, mag es sich nun um die mit peinlicher Genauigkeit porträtierte Arnoebene (Baldovinetti, Pollajuoli) oder um die mehr ideale umbrische Landschaft handeln (Perugino). Die Künstler bringen jetzt die naturwahre Mannigfaltigkeit im richtig erfaßten landschaftlichen Raumbild. Felsgestein, Bäume und kleinere Pflanzen treten jetzt wie die Bildarchitekturen ins richtige Verhältnis zu den Figuren. Entscheidend beginnen die Linien der Landschaft wieder in die Komposition einzugreifen, und mittels der Linien und der durch Abtönung und Reflexe verfeinerten Farben sowie der Lufttöne gelangen hohe Stimmungswerte zum Ausdruck, in welchen Stimmungen der Figuren ihr Echo finden. War der Sinn für die Naturschönheit schon früher erwacht, so nährten ihn jetzt die Gedichte Lorenzo Medicis und Polizians mit sehnsüchtiger Schwärmerei und mit ausführlichen Schilderungen. Fortgeschrittener Raumsinn drängt jetzt die Berge ganz in den Hintergrund und läßt dafür im Vordergrund Hügel und Felswände (Steinbrüche im Mugnonetal) aufsteigen. Der Grad der Anschaulichkeit eines Vorgangs wird durch Wirklichkeitsgehalt auch der Szenerie bestimmt; der Stall von Bethlehem wird zum epheubewachsenen Gemäuer (Baldovinetti) oder zur phantastischen Verbindung von Palastfragment, Ruine und Viehstall (Botticelli). Innerhalb der spätquattrocentistischen Malerei beanspruchen Naturporträts wie poetische Auffassungen durch Motive und Farben (Pinturicchio, Piero di Cosimo) das nämliche Recht. Erschienen früher das Meer oder die Seefläche nur selten im Bild, wenn sie dessen Inhalt nicht verlangte, so mag jetzt der häufige Ausblick auf Strand und Buchten des Meeres als typisch bezeichnet werden. Nicht das Motiv allein führte dazu, sondern der aus ihm erzielte Gegensatz von ruhig und bewegt, flach und modelliert, hell und dunkel.

Den freien Luftraum, der früher so wenig Daseinsrecht hatte, suchen jetzt die Künstler als Resonanz für die Plastizität der Figuren, als Gradmesser für Räumlichkeit und als Kosmos von



74. Gozzoli, Franziskuslegende. Montefalco. Phot. Alinari.

Luft- und Lichtwirkungen. Auf den Gegensatz zwischen dem Raumwert der Landschaft, wie sie jetzt gemalt wurde, und dem Motivaufwand der vorangehenden Epoche mag noch einmal besonders hingewiesen werden; vielfach stehen und wandeln jetzt die Figuren auf freier Höhe, unter welcher sich weit gedehnt die Ebene ausbreitet (Baldovinetti, Pollujuoli, Botticelli, Botticini), während früher der Boden unmittelbar hinter dem schmalen Vordergrund anstieg (Lippi, Gozzoli).

Auch das ausgehende Quattrocento liebt die reiche und unterhaltende Fülle; in figurenreichen Kompositionen unterscheiden sich aber die Figuren durch Haltung, Bewegung, Tracht, Geschlecht und Ausdruck stärker voneinander als früher. Nur ist zu sagen, daß die Ruhmsucht jener Zeit, die in großen Fresken auch vielköpfige Bildnisgruppen verlangte, durchaus nicht unbedingt fördernd auf das künstlerische Schaffen einwirkte. In diesem Zeitabschnitt dringt freilich der Realismus von der Oberfläche in die Tiefe und holt nicht allein die Anatomie des menschlichen Körpers ans Licht und hebt nicht allein alle Zufälligkeiten der äußeren Erscheinung hervor, sondern er bemüht sich darum, die seelischen Eigentümlichkeiten zu erfassen. Und doch begnügt er sich in den meisten Fällen mit dem, was sich in auffallenden Gesichtszügen festgelegt hat.

Damit sich jetzt die Erzählung lebendiger und anschaulicher gestalte, muß die Gruppe offener und beweglicher sein als sie früher war, und die Einzelfigur muß in möglichst vielen Bewegungen, Stellungen und mimischen Veränderungen erfaßt sein. Die allgemeine Anschauung und das herkömmliche Bewegungsrepertoire genügen nicht mehr. Jetzt erst erfassen die Künstler die feineren Unterschiede der Alter wie der Geschlechter, und über die anatomische Richtigkeit hinaus geht das



75. Schule Ghirlandajos, Franziskuslegende. Florenz, Sta. Trinità. Phot. Alinari.

neue Verständnis für die Frische des natürlichen Gewächses. Ein Blick auf die florentinische Groß- und Kleinplastik dieser Zeit erklärt das Gesagte. Die öfters zu treffende Personalunion von Plastik und Malerei läßt das Nackte auch in der letzteren seine Triumphe feiern, zu denen die immer gründlichere Kenntnis des klassischen Altertums ein Wesentliches beigetragen haben mag. Die Darstellung des Nackten erhebt sich jetzt zur ästhetischen Macht; als Selbstzweck dringt sie in den Hintergrund religiöser Bilder, sucht Themata aus den Schriften des Altertums und scheint an Wichtigkeit noch über das Raumproblem hinauszuwachsen. Die Mechanik des Körpers wird so studiert, daß sie zur Darstellung höchster Erregung befähigt ist. Die Funktion des Beckens, die Lage und Spannung der Muskeln, das individuelle Aussehen jeder Körperseite in jedweder Lage, das Ausstrahlen der Bewegung in alle und selbst die kleinsten Gelenke, all dies soll sich in qualitätvollem Umriß und schöner Ponderation aussprechen. Antonio del Pollajuolo, der Maler und Bronzeplastiker in einer Person, und Luca Signorelli, der Malerplastiker vor Michelangelo, sind die führenden Künstler. Es bedarf keiner näheren Begründung, daß die Gewänder diese Detaillierung und Spezialisierung mitmachen und infolgedessen ein reicheres Spiel von Lichtern, Schatten und Halbtönen bieten als früher. Suchte die Kunst jedweder Erscheinung in ihrer Wesenheit gerecht zu werden, so machte sich doch nicht nur in Siena, sondern auch in Florenz der Drang zum Zarten und Eleganten geltend. Der „preziösen Statik“ der Körperdarstellung entsprechen die durchsichtigen Gewänder und wunderbaren Schleier, sowie das kostbare Geschmeide, worin sich nicht nur die zunehmenden Ansprüche, sondern auch die Personalunion von Malerei und Goldschmiedekunst ausdrücken. Aber die Kunst suchte auch nach Ausdruckswerten, die über das Gegebene hinausgingen: so das tänzelnde Schreiten und tippende Anfassen. Das wehmütige Schauen aus großen verträumten Augen oder das schmerzvolle Niederblicken, dann aber auch das sonnige, schon vor Leonardo dargestellte Lächeln bilden die Gegenpole zu wuchtigen Charakterköpfen und Erscheinungen von strotzender Lebenskraft, wie sie Piero della Francesca und Melozzo da Forli malten.

Die Beziehungen zum klassischen Altertum werden, wie schon angedeutet, inniger, aber auch zahlreicher; nicht die Literatur allein schlug die Brücke, sondern das wißbegierige und künstlerisch geschulte Auge fand seinen Weg auch selbständig. Schon seit Petrarca gab es ja Sammler antiker Kunstwerke; an Niccoli, Poggio und Ghiberti reihten sich Cosimo Medici, dessen Enkel Lorenzo die Sammlung in großartiger Weise ausbaute. Florenz war als Sammelstätte antiker Kunst Rom vorangegangen; Ghiberti betrachtete seine Schätze mit Kenneraugen, und die humanistische Atmosphäre, deren Mittelpunkt Lorenzo il Magnifico bildete, läßt schließen, daß auch er ein inneres Verhältnis zu seinen Kunstwerken hatte. Mochten die Künstler nach diesen Vorbildern kopieren oder nicht, jedenfalls darf nicht übersehen werden, wieviel der geistige Verkehr mit den Werken des klassischen Altertums, wenn auch unbewußt wirkend, die Läuterung und Kultivierung in der Auffassung des menschlichen Körpers förderte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts liegen also die Wurzeln der klassischen Kunst. Wäre zudem ein andrer Weg möglich gewesen, als der, daß die Künstler humanistische Schulung erwarben und im Angesicht der Altertümer Roms sich in erster Linie als Altertumsforscher fühlten? Von der Bereicherung der Baulichkeiten durch antike Ziermotive war schon die Rede. Wohl kam es noch vor, daß die Maler zum Stadtbild Roms die markantesten Gebäude zusammenstellten; aber die Bevorzugung der Triumphbögen (Botticelli, Pinturicchio, Perugino, Signorelli) setzt, abgesehen vom antiquarischen Interesse, ein besonderes, rein künstlerisches Verhältnis dazu voraus: Die in diesen spätrömischen Bautypen vollzogene Vereinigung von rhythmisch gegliederter starker Masse und dekorativem Reichtum mußte gerade beim ausgehenden Quattrocento Verständnis finden. Man beachte ihre Verwendung im Bild: nur Signorelli stellt ihn zu perspektivischer Raumwirkung auf, alle übrigen parallel zur Bildfläche, um mit der Verehrung für das Altertum auch eine Bildgliederung zu vollziehen. Am deutlichsten spricht dies Perugino aus, der bei der Schlüsselverleihung zwei Triumphbögen als Trabanten des Tempels aufführt. Das Kolosseum befreit sich aus dem Häusergewirr, wirkt als Ruine in seiner über-



76. Filippo Lippi, Zwei Heilige. Florenz, Uffizien.



77. D. Veneziano, Zwei Heilige. Florenz, Sta. Croce. Phot. Alinari.



78. Mainardi, Heilige. Florenz, Uffizien. Phot. Brogi.

wältigenden Größe (Pinturicchio: Martyrium des heiligen Sebastian im Appartamento Borgia) oder befruchtet als mehrgeschossiger Rundbau mit Säulen und Fenstern die schaffende Phantasie (Filippino Lippi). Und nun beginnt als Symptom der Wahrheitsliebe die zusammenhängende römische Vedute den altertümlichen Stadttypus zu verdrängen. Selbstredend erhöht sich bei dem genauen Studium der antiken Bildwerke der antiquarische Wert der Antiken in Renaissancegemälden. Aber wählten die Künstler mehr als früher antike Stoffe, und statteten sie ihre Werke mit ihren Kenntnissen über das klassische Altertum aus, so blieben die Gemälde doch absolut Erzeugnisse des Quattrocento; ein Antikisieren im Sinne des Klassizismus lag dieser Epoche völlig fern.

Das Fesselnde dieses Zeitabschnittes mag gerade in seinen merkwürdigen Gegensätzen liegen. Zu den wesentlichen Entwicklungsfaktoren gehört der Einfluß der niederländischen Malerei; in dem an selbständigen Künstlern durchaus armen Unteritalien herrschte er rein aber auch im Prisma spanischer Auffassung gebrochen fast bedingungslos. Zur höchst interessanten, einem verstärkten Wirklichkeitsdrang entsprungenen Auseinandersetzung zwischen klar bezeichneter Form im Sinne üblicher Anschauung und dem lichtdurchfluteten Raum mit dem weichen Farbenschmelz kommt es aber in Mittelitalien; dort sehen sich in Justus von Gent und Melozzo da Forlì Nord und Süd ins Auge; ihre Arbeit wird eine gemeinsame, im herzoglichen Schloß von Urbino knüpften sich die engsten Fäden. Unter der Einwirkung der Niederländer erlebt die kraftvollste Malerpersönlichkeit Mittelitaliens, der Freilichtmaler Piero della Francesca, noch in vorgeschrittenem Alter eine erstaunliche Umwandlung. In Florenz formuliert der kritische Geist, dem sich im Portinarialtar des Hugo van der Goes eine neue, längst ersehnte und geahnte Welt öffnete, die Beziehungen zur niederländischen Malerei nach Komposition, Typen und Farben zum Problem, das natürlich die im vollsten Sinne Maler zu nennenden Künstler am stärksten beschäftigte.

Ließ sich die Malerei der ersten Jahrhunderthälfte unter dem Gesichtspunkt: altertümlich, gotisierend oder problematisch-modern zusammenfassen, so verbietet die mannigfaltige Durchdringung der ererbten aber vertieften und der neuen Probleme eine so einfache Aufstellung. In der

Aufrollung der Einzelentwicklungen und in zusammenfassenden Charakteristiken und Gegenden mag sich der in obigen Zeilen nur skizzierte, fast unerschöpfliche Reichtum künstlerischer Fragen, den diese Zeit birgt, enthüllen.

Die meisten dieser Probleme aber, so verschiedenartig sie sein mögen, nämlich der harte, mit letzter Konsequenz vorgetragene Realismus, wie der, nach Schönheit und Klarheit ringende Idealismus, die vollständige Eroberung des Raums wie seine zurückhaltende Ausnutzung, das Auflockern und Zusammenfassen, die gesetzte Ruhe, die gesammelte Andacht und der vehemente Gefühlsausbruch, die Präzisierung der Form, die Stählung und Glättung und Rundung der Linie und die Verfeinerung der Farbe, die Einführung des Lufttons u. s. f., sie alle bilden für den, der weltgeschichtliche Bewegung auch in der bildenden Kunst erkennt, nur Wege zum Neuen, zur Klassik der Hochrenaissance.



79. Filippo Lippi, Salome. Prato, Dom. Phot. Alinari.

Die Umbrotoskaner.

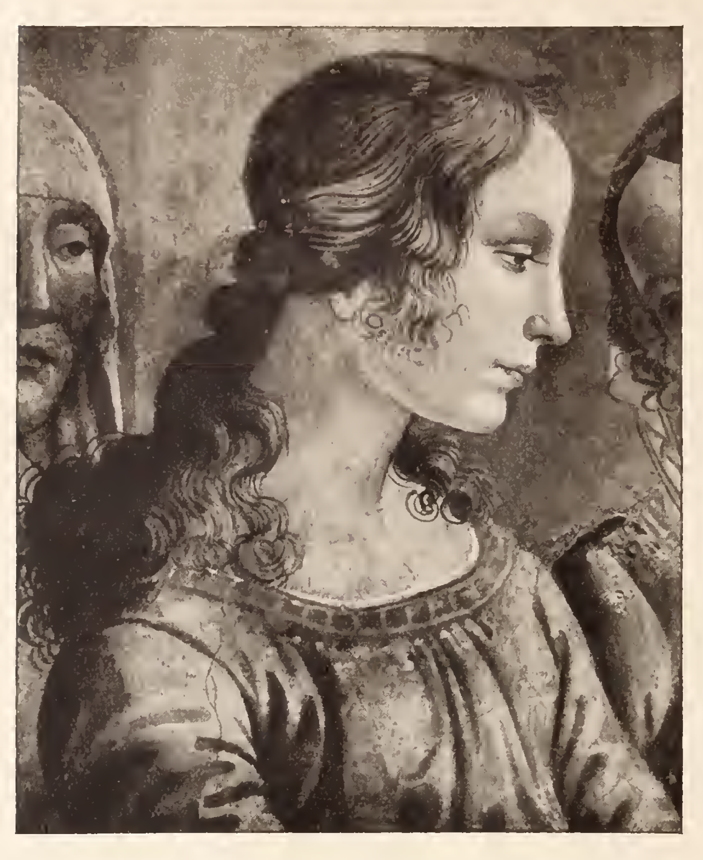
Die Überschrift ist ein Notbehelf, da bis dahin noch kein geeigneter Ausdruck für diese Malergruppe gefunden wurde. Der nächstliegende müßte lauten: „Mittelitaliener“, wenn dieser Begriff nicht schon für den Titel der Gesamtdarstellung gewählt worden wäre. Zwei dieser Meister waren im südlichsten Teil Toskanas, also nahe der umbrischen Grenze geboren. Hier war auch nebst Rom und den Städten der Marken, das Hauptfeld ihrer Tätigkeit. Die Notwendigkeit, sie als gesonderte Gruppe zu betrachten, wurde in den einleitenden Bemerkungen angedeutet; sie findet aber ihre Begründung hauptsächlich in den folgenden Ausführungen.



80. Masaccio, Jünglingsköpfe. Florenz, S. Maria del Carmine. Phot. Brogi.

Piero della Francescas Tätigkeit bedeutete eine Zusammenfassung des Bisherigen und die Eröffnung neuer Wege und Ziele.

Auf den Schultern der drei großen Problematiker: Uccello, Castagno und Veneziano ruht diese bedeutsamste Malerpersön-



81. Ghirlandajo, Frauenkopf. Florenz, Sta. Maria Novella.
Phot. Anderson.

lichkeit, die um die Jahrhundertmitte in Zentralitalien wirkte. In Piero vereinigen sich umbrische Jugendeindrücke mit florentinischer Schulung. Trotzdem er in das künstlerisch so bewegte Leben von Florenz hineinblickte und sich mit all den brennenden Problemen gewissenhaft vertraut machte, erwies er sich, sobald ihn die Heimat mit Aufträgen bedachte, als selbständiger Meister. Wahrscheinlich gab diese ihm eine gewisse Herbigkeit und Verschlossenheit, dazu die Anlage, das Erzählte in farbig wirksame, interessant beleuchtete Zuständlichkeit umzuwandeln; vielleicht hat Gentile da Fabriano, ohne je Pieros Lehrer gewesen zu sein, mit einzelnen seiner Werke den ersten Samen zu dessen Kunst gelegt. Drei Faktoren, die mit den damals wichtigsten Problemen der Malerei identisch sind, verbinden sich in Piero zu einer großartigen Synthese, die im Wandfresko ihre Vollendung findet und darin Masaccio an Umfang künstlerischer Ausdrucksmittel übertrifft und selbst vor den Freskomeistern der klassischen Epoche persönliche Eigenart und farbigen Ausdruck voraus hat; die synthetische Kraft in Piero della Francescas Wandstil ist so bedeutsam und eigenartig, daß sie, Jahrhunderte überspringend, in der Neuzeit wieder Geistesverwandte findet. Raumlösung, Linienstärke und Ausdruckskraft der Farbe gelangen heute durch Überwindung der rein sensualistisch-experimentellen Malerei zu verwandter Synthese.

Als Meister der Perspektive schließt sich Piero an Brunelleschi, Uccello und Alberti an; aber er geht auch über sie hinaus. Seine Bedeutung liegt zunächst darin, daß er sich nicht auf mündlichen Unterricht und nicht auf theoretische Erörterungen beschränkte, sondern sich die gründliche und systematische Erziehung der Maler zum Ziele setzte. Darum verfaßte er, als er sein malerisches Lebenswerk als abgeschlossen betrachtete, seine Traktate über die fünf regelmäßigen Körper und über die Perspektive für die Maler, beide überaus eingehend und gründlich, und für ein tiefes und gewissenhaftes Studium berechnet. In der Methode, zu perspektivisch richtiger Darstellung zu gelangen, stützt sich Piero zunächst auf Alberti, indem er ebenfalls das verkürzte Fußboden-Quadrat als Grundlage empfahl, von ihm auch die Zugrundelegung des Augenpunktes übernahm.

Gegenüber der heutigen Perspektive verzichtet Piero darauf, die Basis der Sehkegel zu konstruieren. Er wählt also Perspektive von geometrischen Figuren, deren Dimensionen vorher bekannt sind, ohne Projektionen. Er benützt dagegen regelmäßig das Quadrat als Hilfskonstruktion und nimmt als Basis stets eine Seite dieses Quadrates. An die Perspektive in der Ebene knüpft er die Perspektive im Raum. Dafür benützt er (z. B. Winterberg Fig. 49) auch die mathematische Proportionalität, die zwischen ähnlichen Figuren besteht. Seine Prospectiva pingendi, deren ausführlichen Text er mit Figuren, Hilfskonstruktionen und Buchstaben durchführt, teilt er fol-

gendermaßen ein: Von den drei Büchern behandelt das erste die Grundlagen der Geometrie: Punkt, Linie, ebene Fläche, das zweite die regulären, das dritte die irregulären Körper. — Buch I: Auf die Erklärung einfacher geometrischer Formen folgen Erörterungen über das Sehen und hierauf die perspektivisch verkürzte Darstellung einfacher geometrischer Flächen in normaler wie in schiefer Lage. Buch II: beginnt mit der Darstellung des Würfels und setzt die Erklärungen durch verschiedenartige Prismen, Säulenschäfte, zusammengestellte Formen bis zur Darstellung verkürzter Häuserfluchten, des achtseitigen Tempels wie des Kreuzgewölbes über quadratischem Grundriß fort. Es schließt mit den perspektivischen Darstellungen der Säulenteile. Buch III endlich ist der verkürzten Darstellung des menschlichen Kopfs, dann aber auch der kassettierten Kuppel gewidmet und knüpft daran noch Erörterungen über Sonderfälle: Gegenstände, die auf dem Tische stehen oder von der Decke herabhängen.

So gab Piero den Malern gründliche Unterweisung, um sie vor dem zerfahrenen Experimentieren des Uccello zu bewahren. Er selbst hat sie mit absoluter Sicherheit, aber auch durchaus mit Maß angewandt. Fast niemals demonstriert er die durch Linearperspektive erreichte Raumtiefe, und nie führt er sie um ihrer selbst willen durch. Ihm dient sie nur dazu, um mit Maßverhältnissen seinen Kompositionen Klarheit und Festigkeit zu geben; in bekannten Maßeinheiten soll sich auf seinen Werken die Tiefe entwickeln. Piero hat in langer künstlerischer Tätigkeit alles Problematische, alles nur Manuelle und Experimentelle überwunden und, auf Grund der geometrischen Lehrsätze Euklids, den er sehr oft erwähnt, die auf festen Proportionen gegründete wissenschaftliche Perspektive seinem Stilwillen unterworfen, der alle Handlung im Vordergrund entwickelt, aber diesen Vordergrund doch räumlich gestaltet. Pieros Perspektive dient nicht dem Genuß eines möglichst starken Tiefenerlebnisses, sondern der räumlichen Bestimmung der als Träger der Handlung auserlesenen Faktoren. Während Masaccio den Raum dadurch erzeugte, daß er seinen Figurengruppen, den nahen und fernen, plastische Illusionskraft erteilte, ohne daß die Entfernungen genau bestimmbar wären, erreichte Piero seine begrenzte Räumlichkeit durch „regelmäßige Distanzen regulärer Volumina". Während Masaccio den Raum mehr intuitiv erfaßt, aber doch als Grundlage des Bildes zum Bewußtsein bringt, bestimmt ihn Piero als Verehrer Euklids mittelst feststehender Zahlenverhältnisse. Masaccio verteilte seine Figurengruppen so, daß sie möglichst große Raumwerte erzeugen; Piero stellt sie so zusammen, daß die stärksten Raumwerte im Vordergrund ausgelöst werden. Aus diesem Grunde schließen sich bei ihm Figuren und Bauliches viel enger zusammen als bei Masaccio, oder, im Verband des Figurenblockes, ist der Einzelfigur weit mehr Volumen gewährt als bei Masaccio; trat uns in der Kunst dieses Hauptbegründers der Quattrocentomalerei noch ein für jene Zeit bezeichnender Dualismus entgegen, so überwindet ihn Piero endgültig durch einen gefestigten und geklärten Raumstil. In Masaccios gefühlsmäßiger Perspektive fanden ähnlich wie bei den letzten Gotikern noch Füllfiguren Platz. Pieros mathematisch durchgeführte Raumgliederung scheidet solche aus.

Sein figürlicher Realismus trägt ein ganz eigenartiges Gepräge; man nannte ihn mit Recht „bodenständig in höchstem Grade"; aber damit ist sein Wesen noch nicht erschöpft. Wohl liegt eine Besonderheit seiner Kunst in der Wiedergabe von Bauerntypen für Hirten wie Hofdamen. Wohl schildert er die glühende Andacht betender Stifter, die leidenschaftliche Klage beim Kreuz Christi, Alter und Jugend, Fürst und Bauer sind ihm und ihrem Gebaren durchaus vertraut; er verfügt über den Ausdruck der Kampfesleidenschaft wie denjenigen beseligten Daseins. An Charakterköpfen wie an Gestalten voll jugendlichen Liebreizes ist sein Oeuvre sehr reich. Den Gewändern gibt er das auch bei Uccello und Castagno übliche brüchige hart begrenzte Gefält. Die einzelnen Heiligenfiguren macht er zu Spezimina der für sie üblichen Typen: Er malt den asketisch vergeistigten, aber auch den kräftig derben, dem Bauernstand entstammten Mönch, den ehrwürdigen Patriarchen, den fanatischen Wüstenheiligen wie die Schönheit eines kräftigen



82. P. della Francesca, Magdalena. Arezzo, Dom.
Phot. Alinari.

Wuchses und unberührter Natur; allein Piero läßt die Leidenschaft nie auslodern, nie die Gebärden mitreißen oder die Mienen verzerren und den Umriß biegen und brechen. Er überwindet den Ausdrucksrealismus Donatellos und Castagnos und knüpft wieder an Masaccio an, nur daß er, dank der Schulung durch die „Problematiker" seine groß empfundenen Gestalten mehr individualisiert, ihnen mehr verhaltenes Leben verleiht, das vom Scheitel bis in die Fußspitzen strömt. Piero will, wie gesagt, seine Gestalten nicht allein als Raumfaktoren aufgefaßt wissen wie Masaccio, sondern sie sollen seine auf Maßverhältnissen beruhenden, wohl berechneten Kompositionen bauen helfen. Darum verleiht er ihnen, und im vielteiligen Altarbild wie im Fresko, etwas Säulenhaftes; fest wurzeln sie auf dem Boden, schwere Stoffe fallen oft straff nieder und erinnern mit den vertikalen Falten an die Kanellüren und Stege eines Säulenschaftes, Geräte und Architektur dienen dem festen Grundcharakter dieser Erscheinungen. In starke, geschlossene Umrisse sind sie gebannt. Nicht nur mit Entfernung und Verkleinerung des Maßstabs, sondern auch mit Abtönung und Modellierung bringt der Maler die Figuren ins richtige Raumverhältnis zueinander. Dieses Ausdrucksmittel war bei Masaccio, dem Vorläufer der Problematiker, noch entfernt nicht in diesem Grade ausgebildet; so kommt es, daß bei ihm wie bei den Gotikern, die Figuren vielfach aneinander kleben. Feierliche Ruhe, die einem Bau innewohnen soll, beherrscht bei Piero Erscheinung, Gebärdensprache und Mimik. In dieser architektonischen Ruhe seiner Altarbilder und Erzählungen liegt ein wesentlicher Teil seiner Größe. Umgekehrt war ihm die Darstellung der Bewegung verschlossen; manche derartige Figur gibt Vasaris Zeugnis, daß er nach Tonfiguren zeichnete, recht; die Schwerfälligkeit, die sich bei vielen Gestalten in der Kniekehlenpartie geltend macht, erklärte Schmarsow mit Recht als Folge des Zusammensinkens des Tonmodells. Seine beiden Schlachtengemälde wirken als Massenaufmarsch, nicht als Bewegungssuggestion. In all ihrer Mannigfaltigkeit sind seine Gestalten nie um ihrer selbst willen da, sondern durch ihren Platz, ihre Größe, ihren kubischen Inhalt, ihre Drehungen und Gebärden sind sie als Faktoren in Pieros zahlenmäßiger Raumbewegung verankert. Das unterhaltende Vielerlei der zeitgenössischen Maler sammelt er wieder unter große Gesichtspunkte und knüpft, auf viel komplizierterer Basis, wieder an Masaccio, ja sogar an Giotto an.

Pieros Bedeutung als Kolorist beruht zunächst auch auf der angedeuteten streng tektonischen Kompositionsweise, die jede Figur und jeden Komplex von Gegenständen zu festen Trägern bestimmter Farbwerte macht; während Pieros Jugendwerken noch schwere gehaltene Farben eigen sind, steigert sich die Leuchtkraft besonders in den Fresken, und hier legt der Maler durch sorgfältiges Nebeneinander heller und dunkler Farben Gewicht auf eine den Umriß unterstützende

klare Scheidung, die sich aber dort wieder zu einem erkennbaren Rhythmus vereinigt. Niederländischer Einfluß hat später sein Farbengefühl noch verfeinert. Ein anderes aber verleiht dem Maler Piero della Francesca eine über die Zeitgenossen hinausragende Bedeutung: die Erkenntnis der aufhellenden Kraft des Freilichts. Domenico Veneziano ist ihm allerdings darin vorangegangen, allein Piero hat ihn durch seine Konsequenz weit überholt. In hellen Farben gemalte Figuren setzt er vor eine in Sonnenglanz leuchtende Landschaft und weißlichen Himmel. Ganze Bilder stimmt Piero auf eine durchaus helle Note; im vollen Mittagslicht, gebadet in lichtem Glanze erblicken wir die Geburt und die Taufe Christi. Aber mehr noch. In Arezzo malt er landschaftliche Details ohne Umrisse, z. B. Gebäude in zwei verschiedenen Rot. Grüne Schatten als Reflexe der Landschaft finden sich ebenda; eine detaillierende Analyse seiner Farbprobleme vermöchte wohl den Pleinairisten Piero dem Raumkünstler ebenbürtig an die Seite zu stellen. Piero bringt als erster Maler die Spiegelung im Wasser, die blauen Schatten und die Reflexe auf dem im freien Licht stehenden nackten Körper. Ein starker Zusatz von Weiß gibt dem Gesamtton seine Kühle und Klarheit und unmittelbare Frische. Durch nächtliche Beleuchtungseffekte hatten schon Lorenzo Monaco und Gentile da Fabriano bedeutsame Werte geschaffen, aber während sie nur Lichter auf einzelne Stellen warfen, greift Piero, gleichsam über die Schranken des Jahrhunderts hinaus zur Raumbildung durch Überstrahlung. Das Licht bezeichnet zudem die näheren und ferneren Gegenstände, die Höhen und Tiefen. Sein Kolorit geht also schon als Lokalfarbe weit über die primitive Gegenstandsbezeichnung hinaus, es übt durchaus bauliche Funktionen aus. Aber mit dem Licht verschmolzen ergibt es den seinen reifen Werken eigenen hellen und kühlen Ton, der die Linien in ihrer metallenen Schärfe heraushebt und von der mathematischen Strenge des ganzen Gefüges jede Unklarheit fernhält. Das alles Kolorit durchscheinende Licht hat somit nicht die Bedeutung eines Stimmungsmittels wie bei den vorhin genannten „Gotikern", sondern es steht durchaus im Dienst der Raumrechnung, die durch gar nichts gestört werden darf.



83. P. della Francesca, Herkules. Boston.
Phot. Alinari.

Giotto hatte einst alle kompositionellen Beziehungen fast ausschließlich in der Fläche und nur in ganz geringem Tiefenraumvolumen ausgelöst. Masaccio war dann mit Ausbreitung der ebenen Tiefenerstreckung seinen Zeitgenossen vorangegangen, hatte dadurch das Tasten und Suchen der späten Trecentisten überwunden; durch Einzelfiguren und Gruppen, die er in Entfernungen voneinander aufstellte, unterstützte er den Tiefeneindruck; aber selbst beim „Zollgroschen" in der Brancaccikapelle hält die Erzählung mit der Raumgröße nicht Schritt, d. h. die Figurengruppen stehen verteilt da, und ihre Aufstellung sowie ihre Beziehung zum Raum hat sich noch nicht ganz restlos aus der Erzählung ergeben. Piero della Francesca nun nimmt, wie schon angedeutet, in der Entwicklung des Raumbildes eine ganz eigenartige Stellung ein.

Indem er Masaccios Raumdarstellung auf mathematischem Wege verbessert und zugleich klärt, reduziert er das Raumvolumen Masaccios auf das zum Vorgang unbedingt Nötige, und indem er infolgedessen alle Handlung einer schmalen vorderen Bühne anvertraut, und sie mehr neben- als hintereinander entwickelt, nähert er sich wieder dem Ideal Giottos, dem er durch die vielen engen linearen, dazu auch proportionalen Beziehungen der einzelnen Bildteile und auch vielfach durch helle Färbung und Betonung der Linie Nachdruck verleiht. Seine Fresken in Arezzo sind ein allerdings vereinzelter Protest gegen den schon in voller Entwicklung begriffenen Illusionsstil in der Wandmalerei. Piero hebt Masaccios Errungenschaft durch moderne Mittel (mathematisch begründete Perspektive) wie durch altertümliche (Flächenstil Giottos) auf eine weit höhere Stufe, welche dann der Hochrenaissance als Sockel dient. Diese selbst entwickelt die Handlung wieder im tiefern, in Masaccios Sinn erfaßten Raum, den feinste Verhältnisrechnungen durchweben, und entfaltet in ihnen Bewegung, Leidenschaftsäußerung und Kontrapost, künstlerische Darstellungsmittel, über welche Piero noch nicht verfügte. Seine Rehabilitierung der Wand als feste Einheit, seine Betonung der Linie, seine schroffe Vertikalrichtung der Figuren, seine bestimmten Richtungen und geometrischen Umrißlinien, mit einem Wort, das Gediegene und Zusammenfassende, dazu die Helligkeit der Farbe haben ihm die Liebe der Kunst unserer Tage zugewandt und sie Namen wie Marées und Hodler aussprechen lassen. Für den Forscher ist Piero in der Beschränkung künstlerischer Ausdrucksmittel Quattrocentist, in der glücklichen Synthese von Raum- und Flächenstil und Freilicht aber der größte Quattrocentromaler Italiens.

Biographisches: Geboren in Borgo San Sepolcro; als Geburtsjahr ist wohl 1416 anzunehmen. Stärker als eventuelle Lokalmaler mochten die Sienesen Domenico di Bartolo, der in Perugia weilte, und Sassetta, der 1437 auch nach Borgo kam, auf ihn eingewirkt haben. Doch der wichtigste Einfluß war derjenige des Domenico Veneziano, mit welchem er als Gehilfe 1439—45 in Santa Maria Nuova in Florenz tätig war. Wenn er, laut Vasaris unanfechtbarer Mitteilung, schon früher lebhaftes Interesse für Mathematik bezeigte, bevor er sich der Malerei zuwandte, so fand er in Florenz die richtige Umgebung; mit Uccello mag er perspektivische Studien getrieben haben. Ins Jahr 1445 fällt das erste bekannte selbständige Werk: Der Altar für die Misericordienbrüderschaft in seiner Heimat. Eine gemeinsame Tätigkeit Domenicos und Pieros in der Sakristei der Kirche von Loretto ist nicht bezeugt, ebensowenig ein Aufenthalt in Ancona und Pesaro, doch mag der Künstler diese Orte berührt haben, als er sich nach Rimini begab und dort 1451 im Tempio Malatestiano das Votivbild für Sigismondo Malatesta malte. Der Aufenthalt in Ferrara, wohin ihn nach Vasaris Bericht Herzog Borso d'Este berufen haben soll, wird auch durch die 1589 noch sichtbar gewesenen Fresken in St. Agostino und durch seinen Einfluß auf Cossa u. a. bestätigt. Daß er im Dienst Nikolaus' V. in Rom weilte, wird urkundlich nicht beglaubigt, doch kann ein dortiger Aufenthalt während dieses künstlerisch so bewegten Pontifikates, wie dasjenige Nikolaus' V. war, nicht ohne weiteres bestritten werden. 1454 in Borgo S. Sepolcro, schließt er daselbst den Vertrag über die Ausführung eines Altarwerkes für S. Agostino; für die Kirche S. Agostino daselbst; er erhielt jedoch erst 1469 eine Teilzahlung. Wahrscheinlich ging das Werk verloren, und an seiner Stelle befindet sich eines der Perugino-Schule. Inzwischen waren die Fresken im Chor von S. Francesco zu Arezzo fertig geworden, denn 1466 bestellte die Compagnia dell'Annunziata in Arezzo bei Piero eine beidseitig in Öl bemalte Prozessionsfahne, wobei jene Fresken als vollendet erwähnt wurden. — 1460 hatte er im Palazzo Pubblico in Borgo S. Sepolcro einen heiligen Ludwig gemalt. Die sechziger Jahre sahen ihn außerdem mehrfach in Urbino, so vor und im Jahre 1466, ebenso 1468, als er für die Confraternità del Corpus Domini ein Altarwerk vollenden sollte, für welches schon die Predella von Uccellos Hand da war; die Ausführung geschah jedoch 1473—74 durch Justus van Gent. Ins Jahr 1468 fällt die Prozessionsfahne für die Badia. 1469 weilte der Meister in Borgo S. Sepolcro, ebenso öfters in den siebziger Jahren, z. B. 1471—1473, sowie 1474—76; 1477 wurde er in die dortige Behörde gewählt. 1474 erhielt er die Restzahlung für (zerstörte) Fresken in einer Kapelle der Badia (jetzt Dom), 1478 malte er eine Madonna al fresco im Ospedale, im Auftrag der Compagnia della Misericordia, 1482 mietete er in Rimini ein Haus, verlebte aber offenbar das letzte Jahrzehnt seines Lebens in Borgo, wo er 1487 sein Testament verfaßte; daß er sich darin „sanus mente intellectu et corpore" nennt, dürfte Vasaris Behauptung von seiner Erblindung, von welcher Pacioli nichts weiß, entkräften. Am 12. X. 1492 wurde Piero in der Badia zu Borgo beigesetzt.

Seine beiden Traktate I. „De prospectiva pingendi" und II. „De quinque corporibus regularibus" sind in mehreren Handschriften erhalten. I: 1) In der Bibl. Palatina zu Parma (Cod. Cart. Nr. 1576), in latinisierendem Italienisch, 2) in der Ambrosiana zu Mailand (C 307 inf.), seines flüssigen Lateins wegen als Übersetzung des Matteo dal Borgo betrachtet, 3) Ambrosiana: (Cod. Ambros. D. 200), späte Kopie, 4) Paris, Bibliothèque nationale, lateinische Übersetzung aus dem 16. Jhh. — II. Petri Pictoris Burgensis de V corporibus regularibus. Rom, Vaticana, Cod. Urbinas 632. Befand sich in der herzoglichen Bibliothek und ist dem Herzog Federigo speziell gewidmet; Guidobaldo, seit 1482 regierend, ist in der Einleitung erwähnt.



84. P. della Francesca, Altar. Borgo S. Sepolcro. Phot. Alinari.

Vasari und nach ihm andere behaupteten, sein Mitbürger und Schüler, der Mathematiker Luca Pacioli, habe durch seine Werke: Summa de Arithmetica (Venedig 1494) und „De divina proportione" (Venedig 1509) ein nichtswürdiges Plagiat an Piero begangen; dies ist heute wenigstens zum Teil widerlegt. Der Hinweis auf die Tatsache, daß Pacioli in ersterem Werk Pieros Perspektivetraktat mehrfach mit höchstem Lob erwähnt, genügt allein, den erhobenen Vorwurf wesentlich zu mildern. Nach Winterbergs Ausführungen lag aber auch beim anderen eine böswillige Absicht nicht vor; beider Meister Arbeiten dürften aus gemeinsamer Tätigkeit, wie sie für Werke dieser Art unentbehrlich ist, hervorgegangen sein; durch mündliche Vermittlung kam auch Dürer in engste Berührung mit Pieros perspektivischen Lehrsätzen; einzelne Aufgaben und Verfahren Dürers stimmen, wie Panofsky nachgewiesen hat, mit solchen Pieros überein; vielleicht war Luca Pacioli der Vermittler; wenn nicht, so war jedenfalls der unbekannte Bologneser, der Dürer unterrichtete, mit Pieros Traktat vollkommen vertraut.

Die Jugendwerke Pieros, die sich auf die Zeit von etwa 1445 bis 1460 erstrecken, zeigen, wie der Künstler bei jeder Aufgabe nach neuen Raumlösungen sucht, sich dabei aber mit altertümlicher Flächenauffassung auseinandersetzen muß, wie er mit aller Entschiedenheit das Licht mitsprechen läßt, die Lichtführung aber allmählich verfeinert.

Bei dem in Tempera gemalten Altarwerk, das die Misericordienbrüderschaft in Borgo San Sepolcro am 11. Juni 1445 bei Piero bestellte (heute in der Chiesa dell'Ospedale daselbst), mußte sich der Maler der altertümlichen gotischen Vielteiligkeit und dem gotischen Goldgrund anpassen; das Fehlen des plastischen Schmucks, das leere Aufragen bemalter Täfelchen läßt seine Aufgabe undankbar erscheinen. Von vornherein setzt sich der Maler zum neutralen Goldgrunde in Widerspruch, indem er Gruppen wie Einzelfiguren plastisch heraustreten läßt, und dies nicht so sehr durch Betonung vieler Einzelheiten im Sinne der Florentiner, als vielmehr durch Haltung und namentlich durch große Zusammenfassung in Licht und Schatten. Schon im Schutzmantelbild beweist Piero, daß er auf der Grenzscheide zweier Zeitalter steht. Maria, gegenüber den Stiftern in riesiger Größe, streng frontal und symmetrisch, von herben, bäurischen Zügen, nur in ganz großen Linien und Massen aufgebaut, aber energisch durch das von rechts einfallende Licht modelliert. Aber die Beter reiht der Maler nicht auf und häuft sie nicht zusammen, sondern gleichsam als Halbkreise gruppieren sie sich neben und vor dem gewaltigen Rundpfeiler der Madonnenfigur, zwei führende, raumerzeugende Rückengestalten, nach einer Zäsur je drei Männer und drei Frauen mehr in der Diagonale, in Profil, $^3/_4$ und Halbface, alle voll tiefster Inbrunst. Die Heiligenfiguren auf den Tafeln stehen im Gegensatz zu allen anatomischen und seelischen Demon-



85. P. della Francesca, Votivbild. Rimini, S. Francesco. Phot. Alinari.

strationen, ein in sich ganz gefestigtes Geschlecht, das sich nur schwer aus seiner Ruhe bringen läßt. Pieros Menschengeschlecht lebt von dem, was es in sich verschließt und nur ahnen läßt. — Die Predellen stammen größtenteils von Schülerhand, höchstens in der Geiselung und dem Gebet in Gethsemane darf Pieros Hand gesehen werden. (Abb. 84.)

Standen Raumlösung und Flächenhintergrund hier in hartem Gegensatz nebeneinander, so sucht der Maler später den Widerspruch in eine geistvolle ganz neue Aufgabe einzukleiden, nämlich im Votivbild Sigismondo Malatestas (Abb. 85) in S. Francesco, dem Tempio Malatestiano, in Rimini, und zwar in einer Kapelle über der Türe zum Schiff der Kirche, bezeichnet und datiert 1451. Als Raumdurchbrechung, d. h. als räumliche Illusionsmalerei will der Künstler das Fresko gewertet wissen; darum umschließt er es, der Türumrahmung entsprechend, mit einer reliefierten Corniche. Aber in der Wahl des Horizontes nimmt er noch keine Rücksicht auf den Standpunkt des Beschauers. Die schmale Bühne, die aber in ihrer Tiefenerstreckung doch bezeichnet ist, schließt im Hintergrund mit einer symmetrischen Pfeilerstellung mit Gebälk, durch Girlanden verbunden. Diese Längenerstreckung wird weiterhin aufgenommen durch das Podium links, den daran knienden, ganz im Profil gesehenen Fürsten und seine beiden Hunde; die Mittelachse des Bildes geht durch Rücken und Waden der Mittelfigur; ihre Bedeutung wird aber durch ihre Isolierung, ihre Einrahmung durch die Pfeiler, sowie durch Girlande und Wappen, schließlich auch durch die Farbengebung gehoben, indem sie, in gelben Brokat und rote Beinlinge gekleidet hell vor den blauen, gelblichen und milchig weißen Hintergrund gesetzt ist, der das Werk des Restaurators, wohl eine offene Meerlandschaft, verdeckt. Der Fürst kniet vor seinem Schutzpatron, dem heiligen Sigismund, König von Burgund. Statt daß er ihm, wie man erwarten sollte, im Profil gegenübersitzt, dreht ihn Piero in die Diagonale, so daß er wohl den Stifter betrachten kann, dieser selbst ihm aber nicht Auge in Auge sieht. Piero dachte sich nämlich die Figuren als raumbildende Faktoren einer zylindrischen Raumsphäre, deren Peripherie diesseits und jenseits weit über den gezeichneten Raum hinausgreift, und in welcher der Fürst das unverrückbare Zentrum, der Heilige und die gelagerten Hunde dagegen in der Richtung ihre Körper und Blicke vereinzelte Radien darstellen. Allein diesen Raumzylinder muß sich der Beschauer erst rekonstruieren; der Eindruck der Flächenkomposition wiegt vor, da er durch die Farbensymmetrie verstärkt wird. Der heilige Sigismund vermittelt mit seinem gelben Brokatgewand, dunkelvioletten, innen blauen Mantel, mit seinem rötlichen Mörserhut, vom Rand und architektonischen Hintergrund zur Mittelfigur, deren Farben von den Hunden sowie von dem am rechten Pfeiler befestigten Medaillon wieder aufgenommen werden. Und die flächenhafte Geschlossenheit findet ihre weitere Stütze auch in dem geometrischen System von Quadraten und Dreiecken, auf welchem sich das ganze Bild aufbaut. Mit Recht wurde darauf hingedeutet, wie trefflich sich die schlichte und strenge Architektur des Freskos dem antikisierenden Bau Albertis anpaßt.

Das Altarwerk für St. Antonio in Perugia (Abb. 86), heute in der Pinakothek zu Perugia, bedeutet gegenüber dem Altarwerk von Borgo eine weitere bedeutende Etappe in der Jugendentwicklung des Künstlers. Die untere Hälfte befindet sich in gotischer Umrahmung und zeigt noch Goldgrund, die obere, in ihrem Umriß offenbar zum Zweck einer nachträglichen Bekrönung in Form einer Stufenpyramide zurechtgemacht, enthält eine perspektivische Raumlösung, welche die Kunst Pieros in nuce darstellt. Ursprünglich zusammengehörend, dürften beide Teile auch derselben Periode des Künstlers entstammen, da die Figurenzeichnung durchaus übereinstimmt; nur dürfte die weit feinere und hellere Farbengebung der oberen Hälfte auf etwas spätere Entstehung deuten. Für den untern Teil, die thronende Madonna zwischen vier Heiligen, — wählt der Maler wieder einheitliche



Piero della Francesca, Konstantins Traum
Arezzo, S. Francesco
(Phot Alinari)





86. P. della Francesca, Altar. Perugia, Galerie. Phot. Alinari.

Szenerie, aber breiteren, wenn auch noch ansteigenden Boden; den Thron erbaut er in edeln und einfachen Renaissanceformen, die an Dekorationen im Palast zu Urbino erinnern. Wie in Trauer senkt die Madonna das derbe, verschleierte Haupt über dem segnenden, kräftigen, etwas verzeichneten Christusknaben. Breit und hart umfaßt ihre linke Hand sein linkes Beinchen — solche Hände mit gespreizten, z. T. arg verkrümmten Fingern zeigen auch andere Figuren des Altars. Thronstufen, Thronnische, mehr aber noch die Aufstellung und plastische Ausbildung der Figuren bringen erhöhte Raumwerte. Trotzdem wie beim Misericordienaltar in Borgo die einfassenden Bogen eine Trennung der Figuren voraussetzen, hat sie der Künstler im Gegensatz zu seinem Frühwerk, zu je einer Gruppe vereinigt, alle in feierlicher Ruhe, und doch jede mit anders aufgesetzten Füßen. Auf besten Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen beruht die monumentale Ruhe dieser Gruppen, zu welcher die bestimmte und großzügige Lichtführung noch das ihre beiträgt. Gedrungener erscheint der Körperwuchs und ruhiger die Umrisse.

Die auf der oberen Hälfte gemalte Verkündigung gibt dem Künstler Anlaß, den Vorgang, d. h. die zwei beteiligten Figuren in die perspektivische Konstruktion einer symmetrischen Hallenarchitektur einzuspannen. Bogen umschließen und trennen die Figuren; Säulen mit Gebälkaufsätzen sind die Gradmesser für die leisen Bewegungsnuancen. Das Architektonische ist im Vergleich zum Figürlichen zu klein; hat der Künstler, im Gegensatz zu den Malern der ersten Quattrocentohälfte, alles genrehaft Schmückende vermieden, hat er sich ausschließlich auf die raumklärende Funktion der architektonischen Zutat eingestellt, so ist doch in den — vielleicht absichtlich — verfehlten Verhältnissen der Anklang an Altertümliches nicht vermieden. In zarteren und weicheren Farben, in Moll, nimmt der Maler die Ton- und Farbensymmetrie der unteren Hälfte wieder auf: Der weiße Säulengang mit seiner zart graublauen Tönung und dem auf Blau gestimmten Abschluß klingt stärker im Luftton, dann im Gewand und den Flügeln des Engels sowie dem Mantel der Madonna wieder, indes das zarte Rot, das den Boden als raumbildende Diagonalen durchzieht, vom blaßroten Rock Marias aufgenommen wird; und selbst die kräftigen Töne sind schon in der Mittellage vorbereitet: die schwarze, tiefblaue und rote Marmorintarsia wie der rote Gürtel des Engels. Damit aber die Figuren auch als Farbwerte dominieren, legt der Maler hinter jede einen dunkeln Grund: hinter den Engel schwarzgrüne Bäume, hinter Maria eine schwarze Marmoreinlage. — Die Predella mit drei legendarischen Szenen — in der Pinakothek von Perugia neben dem Altar aufgehängt — ist Arbeit eines koloristisch begabten Schülers Pieros.

Die Bildnisse von Federigo von Montefeltre (Abb. 87), Herzog von Urbino und seiner Gattin Battista Sforza (Florenz, Uffizien) müssen zwischen 1461 und 1466 entstanden sein, da sich der Künstler in dieser Zeitspanne öfters in Urbino aufhielt; dazu hat der Carmelitanermönch Ferabos, der 1466 in Urbino weilte, ein Gedicht auf das fertige Bildnis des Herzogs gedichtet. Sie können also gleichzeitig mit den Fresken in Arezzo entstanden sein, wirken aber doch noch altertümlicher. Im Porträt hat sich Piero stets des scharfen z. T. nach Medaillen kopierten Profils bedient. Scheinbar auf hoher Altane, aber ohne jede nähere Ortsangabe stehen sich Fürst und



87. P. della Francesca, Montefeltre. Florenz, Uffizien. Nach Graber. P. d. F.

Fürstin, als herb umrissene, ganz groß empfundene Erscheinungen, die den Bildraum bequem füllen, gegenüber. Bei einem Turnier war dem Fürsten das rechte Auge ausgestoßen und das Nasenbein zerschmettert worden; deshalb richtet der Maler das Profil nach links. Nur mit schwacher Modellierung formt er die Köpfe, was beim Bildnis des Herzogs, dessen Falten und Warzen er sorgfältig ausführt, befremden mag; will er sie doch als Helligkeiten vor ganz hellem Grund entwickeln. Beim Herzogsbild faßt er den gelbbraunen Fleischton und das schwarze Haar zwischen zwei verschiedene Rot; im Bildnis der Herzogin knüpft er in der Wahl von Blaugrau, Ledergelb, Mattblond und zartem Silbergrau an seinen Lehrer Domenico an.

Daß das Fürstenpaar sein fruchtbares, wohlgepflegtes Land beherrscht, das kommt auf der Rückseite der beiden Gemälde noch klarer zum Ausdruck; wie der Revers von Medaillen gelegentlich Triumphe des auf dem Avers dargestellten Fürsten zeigt, so malte Piero den Herzog und die Herzogin, beide auf je einem Triumphwagen in Begleitung von Allegorien; die felsige Straße gewährt wiederum einen Ausblick auf die hügelige Landschaft der Marken. Dazu kam, daß gerade Federigo Montefeltre in seinem Leben am reichsten mit Triumphen bedacht wurde. Von zwei Schimmeln bzw. zwei Einhörnern gezogen bilden die Triumphwagen mit den thronenden Fürstlichkeiten und den mitfahrenden Allegorien zwei symmetrische Trapeze, zu deren Übereinstimmung die Gruppierung der Figuren wie die absolut gleiche Höhe der Wagenachsen beitragen. Standen die beiden Einzelbildnisse ganz unräumlich vor starker Tiefe — Figur und Raum ohne Zusammenhang — so hat der Künstler hier durch genaue Angabe der Örtlichkeit auch das Raumproblem verständlich gelöst. Dazu hat die Farbengebung eine wesentliche Verfeinerung erfahren; das weißgelbe Tageslicht tritt hier noch stärker in Erscheinung. Die Landschaft allein bleibt, hier wie dort, schematisch befangen. Gewiß hat der Maler den Charakter der Marken mit ihren zahllosen Hügeln richtig erfaßt, und gewiß hat er, im Vergleich mit dem Gefilde Sienas, wie es die Brüder Lorenzetti gemalt hatten, der Tiefenerstreckung wie der Luftperspektive und der Lichteinwirkung in hohem Maße Rechnung getragen; er hat auch den gelblichen Ton der von Sommerhitze versengten Gefilde vorzüglich getroffen — allein zu gleichartig in der Form und zu gleichmäßig in der Entfernung setzen sich Hügel neben Hügel, und einzelne prallen mit unmotivierter Farbstärke aus der richtigen Tonlage heraus. Piero wollte offenbar vereinfachen, allein die „impressionistische“ Fleckentechnik, die er wenig später handhabte, kennt er hier noch nicht (Abb. 88).

Die zweite Epoche, die sich auf die Zeit von 1460—70 erstrecken mag, wird hauptsächlich durch die Fresken in S. Francesco in Arezzo (Abb. 89—94) ausgefüllt, die als der einzige erhaltene Freskenzyklus Pieros im Mittelpunkte seines Schaffens stehen. Hier entwickelt er sich schrittweise zu seiner Größe. Er festigt das Figürliche, prägt seine Raum- und Lichtgesetze, entfaltet die ihm eigenen Menschentypen in reichster Auswahl; den hier niedergelegten Monumentalgesetzen folgen auch die gleichzeitigen Tafelbilder. In seinen Gruppen weist Piero durch die reiche Abwechslung zwischen Alter und Jugend und durch seinen Reichtum an eindrücklichen Charakterköpfen auf Leonardo da Vinci voraus.

Den Auftrag hatte ein Aretiner Bürger, Luigi Bacci, ursprünglich dem unbedeutenden, noch recht altertümlichen Florentiner Maler Bicci di Lorenzo erteilt; dieser hatte das Gewölbe in üblicher Weise mit Figuren auf blauem, goldgestirntem Grund, den Chorbogen mit einzelnen Heiligenfiguren bemalt. Nach dessen Tode 1452,

blieb die Ausmalung wohl für eine Reihe von Jahren unterbrochen. Wann Piero die Ausmalung begann, ist nicht genau zu bestimmen; möglicherweise befaßte er sich schon 1454 damit; denn die lange Zeit, die er für die Herstellung des Altars für St. Agostino in Borgo San Sepolcro brauchte, läßt annehmen, daß er inzwischen einen großen Auftrag erhalten hatte. Episoden aus der Legende des heiligen Kreuzes verteilteer zunächst in drei Reihen auf die ungegliederten Seitenwände; auf die Rückwand, wo ein großes Fenster nur schmale Felder übrig ließ, wurden die zwei untern Reihen für die Legende, die Zwickelfelder für zwei Einzelfiguren verwertet. In der Verteilung der Vorgänge auf den Wandfeldern erweist sich Piero als vorzüglicher Monumentalmaler; anstatt den Faden der Erzählung gleichmäßig abzurollen, ordnet er die Darstellungen nach inneren Beziehungen und äußeren Verwandtschaften an, unbekümmert um die historische Reihenfolge. Ähnliches steht Ähnlichem gegenüber; die Wände geben sich als festes Gefüge, nicht mehr als Addition von Bildfeldern. An der Fensterwand korrespondieren in der mittleren Reihe zwei Szenen mit mehr mechanischen Vorgängen, bei denen Geräte eine bedeutende Rolle spielen: Die Folter des Judas und die Wegschaffung des Kreuzholzes vom Tempel Salomons. In der unteren Reihe kombiniert er zwei überirdische Erscheinungsszenen: Verkündigung an Maria und die Erscheinung des Engels, die Konstantin im Lager im Traum erschaut. In den sechs Bildfeldern der Seitenwände stellte Piero je 1—2 Szenen dar, ebenfalls in vortrefflicher Übereinstimmung beider Seiten. In den Lünettenfeldern antworten sich Anfang und Schluß der Legende, Ursprung des Kreuzes Christi und sein weltgeschichtlicher Triumph, Szenen aus dem Alten Testament und der Frühzeit der christlichen Kirche. Dort heißt der uralte und gebrechliche Adam seinen Sohn Seth im Paradies heilendes Öl holen, übergibt der Engel Seth einen Zweig vom Baum der Erkenntnis, und dieser pflanzt ihn auf das Grab des inzwischen verstorbenen Vaters. Hier trägt Kaiser Heraklius das heilige Kreuz vor dem sich die Menge anbetend drängt, nach Jerusalem zurück. Dort also zwei getrennte, äußerlich durch einen Baum zusammengefaßte Hauptszenen, hier ein einziger Vorgang, bei welchem nicht die Figuren, sondern wiederum Geräte und landschaftliche Zutaten die Einigung vollziehen. — In den beiden Mittelzonen verband Piero je zwei Episoden in einem Bildfeld und setzte sie jedesmal vor einen in landschaftliche und architektonische Hälfte geteilten Hintergrund. In beiden Szenengruppen ist einer Monarchin, begleitet von ihrem Hofstaat, die Hauptrolle übertragen. Auf der Wand unter dem Anfangsbild erschaut die Königin von Saba das als Brücke dienende Kreuzesholz und betet es an, und, in die Wohnung Salomons gelangt, offenbart sie ihm dessen Bedeutung. Auf der rechten Wand wird in Gegenwart der Kaiserin Helena das wahre Kreuz gefunden und verrichtet sein Auferweckungswunder. Der Maler stellt geschlossene Gruppierung und scharfe Trennung der Szenerie dort, lockere Anordnung und unbedeutende Scheidung der Szene hier, zueinander in Gegensatz. Beruht die Helenaepisode auf Addition zentraler Gruppen vor verschiedenem Schauplatz in lockerer Zusammenfügung, so weiß der Maler im Gegenbild die Episode durch die Richtungen zu vereinigen. Er betont auch einen Gegensatz zwischen einheitlicher Bewegungsrichtung hier und zwei gegeneinanderprallenden Bewegungen dort. Als Sockel für die er-



88. P. della Francesca, Allegorischer Triumph. Florenz, Uffizien. Phot. Alinari.



89. P. della Francesca, Kreuzwunder. Arezzo, S. Francesco. Phot. Alinari.

wähnten Bildergruppen dienen in der untersten Zone die beiden Schlachtenbilder: Sieg Konstantins, nach Vasari, über Maxentius und Kampf des Heraklius gegen den Perserkönig Chosroes; die Enthauptung des letzteren fügte er als unbedeutende Nebenepisode dem blockmäßig geschlossenen Schlachtenbild bei; die schon entschiedene Schlacht zwischen Konstantin und Maxentius (linke Wand) läßt zwischen dem siegreichen und fliehenden Heer als Zäsur einen schmalen Ausblick auf die landschaftliche Tiefe frei. So zeigt der Künstler auf der ganzen linken Wand das Mittellot fast unverhüllt, selbst wenn sich ein Vorgang in einheitlicher Landschaft abspielt. Auf der rechten Wand dagegen hält er diese Halbierung nur in zwei Zonen fest, und läßt sie auf der festen Masse der Perserschlacht aufruhen. Selbstredend paßt Piero die Lichtführung der natürlichen Lichtquelle an. Er sorgt dafür, daß an den beiden Seitenwänden die Erzählungen und Hauptfiguren volles Licht haben; die dunkleren Stellen besetzt er regelmäßig mit Nebenfiguren, gibt diesen aber meistens sehr helle Farben. Mag die Einfassung der Lünetten mit ihrer etwas spielerischen Ornamentik auf Bicci di Lorenzo zurückgehen, so ist die architektonische Horizontalteilung: Gemalte Profile und Zahnschnitt — durchaus im Geiste Pieros empfunden.

1. Ursprung des Kreuzes: Die Komposition zerfällt in zwei ungleichgroße Figurengruppen von verschieden starkem Raumwert. Die größere linke Gruppe weist mit diagonalen Linien auf die in der Tiefe angebrachte Nebenepisode — der Engel gibt Seth den Zweig. — Die rechte Gruppe paßt sich in ihrer Anordnung dem Standpunkt des Beschauers und den Beleuchtungsverhältnissen an. Gleich einem Hirtenidyll wirkt das Adamsfresko mit seiner bergigen Landschaft, den vielen nackten oder nur wenig bekleideten Gestalten, meist ruhigen Zuschauern, die aber in Alter und Geschlecht wechseln. Um den auf der Erde sitzenden, von Eva gestützten Adam sind Alter und Jugend versammelt; der verwelkten, gebückten Figur Evas steht ein wundervoll im Licht modellierter Rückenakt gegenüber, zwischen beiden Greis und junge Frau. In der Bestattungsgruppe sind die Hauptfiguren stark zerstört; in wilder Klage erhobene Arme überbrücken die Kluft über dem verkürzt in der Diagonale gezeichneten Leichnam; auch hier beugen sich die Oberkörper und Häupter, um zu schauen und zu horchen, und um die Gruppe, der gebogenen Begrenzung des Lünettenfeldes entsprechend abzurunden. In bewegten Gestalten offenbart sich Pieros Abhängigkeit vom gestellten Modell. Geometrie und Farbengebung vollendeten die Kompositions- und Stimmungseinheit. Sind beide Gruppen in Trapez bzw. unregelmäßiges Fünfeck eingeschlossen, so faßt sie die dreieckig ausgebreitete Krone des entlaubten Baumes zum größeren der Lünette angepaßten Fünfeck zusammen. In der blauen, von weißen Wolken durchzogenen Atmosphäre ergeben der braune Baumstamm, das grüne Gebüsch, die ganz hell modellierten Körper mit vorwiegend grauer und schwarzer, einmal blauer Bekleidung eine Frühlingsstimmung, in welcher ein roter Mantel die einzig stärkere Note hineinträgt; in dem klaren Lichte werden Körper und Gewänder zu Helligkeitswerten.

2. Heraklius bringt das Kreuz nach Jerusalem: Im Gegensatz zu Agnolo Gaddi, der sich treu an den Legendentext gehalten hatte, malt Piero die sieghafte Kraft des Kreuzes. Er braucht weiten Raum, um sich auszuwirken; darum weicht die getürmte Stadtmauer jäh in den Hintergrund zurück und stehen die beiden Bäume so weit auseinander. Im Schatten des Kreuzes wandeln die glaubensstarken, siegreichen Überbringer, eine feierliche Gruppe hoch aufragender Profilfiguren, in welche eine Vorder- und eine Rückenansicht, und zwei leicht gebogene Rückenkonturen Belebung bringen. Voran schreitet Heraklius barfuß; nur wenige Begleiter folgen ihm. Seiner Demut öffnete sich das Stadttor und das Kreuz lockt nun mit magischer Kraft die Bewohner heraus; vor seiner Zaubermacht sinken die Entgegenkommenden in die Knie, eine lebendige Mauer, in der glühende Andacht und tiefste



90. P. della Francesca, Königin von Saba. Arezzo, S. Francesco.
Phot. Alinari.

Inbrunst zittern; weiter vermögen sie nicht zu kommen; der eine Baumstamm bezeichnet die unverschiebbare Grenze. Piero unterscheidet aber beide Gruppen noch mehr voneinander: den Umriß des geschlossenen Figurenblocks der Überbringer reißt das Kreuz plötzlich hoch empor. Die Gruppe der Beter lockert sich nach hinten durch eine nahe, noch stehende und eine aus der Tiefe herzueilende Figur, auch der gebogene Umriß, den Anschluß an den Lünettenrand vollziehend, steigt, aber nicht so hoch, und er fällt nach hinten in sanfterem Verlauf ab. Über beiden Gruppen breiten sich geschickt unterschiedene Baumkronen aus; im Rücken der Betergruppe erhebt sich schützend die Stadtmauer; aber das Kreuz einigt alle in festem Zusammenhang, doch so, daß über und unter ihm die helle Atmosphäre durchblickt. Sie verbindet sich mit der gelben, grünen und weißen Zone der Landschaft zu einer lichten Folie für das festliche Farbenbukett der Figuren; in der Betergruppe leuchten, von Blau eingefaßt, der weiße Mantel und Mörserhut vor der roten Stadtmauer hervor, welcher ein Rot, Weiß und Blau in der Front der Beter antwortet; diese Farben vermehren sich im Gegenchor um Grün und Lila.

3. Kreuzauffindung und Auferweckungswunder: Indem Piero bei der ersteren die Figuren viel lockerer gruppiert, als bei der letzteren, deutet er an, daß sie nur als Vorspiel aufzufassen sei; zudem entwickelt er sie vor einem landschaftlichen Hintergrund, dessen Umrisse zusammen mit den Querbalken der schon gehobenen Kreuze auf die rechte Bildhälfte mit dem Auferweckungswunder zielen, ja sogar mit dem Giebel des Sakralbaues Fühlung nehmen. Stehende Gestalten mit straffen Linien im Umriß und Falten begleiten den einleitenden Vorgang. Selbst in diesen ruhigen Figuren unterscheidet der Maler die die Befehle leitende Zuversicht und Gewißheit bei der Kaiserin, sowie Neugier, Gleichgültigkeit und mechanische Geschäftigkeit bei deren Umgebung (Lässigkeit in kaum überwundenem Widerwillen bei Judas). Mehr durch ihr Gehaben als durch die Tracht unterscheidet er die Arbeiter von den Hofdamen. Das Auferweckungswunder schließt der Maler als fast geschlossenen Figurenkreis mit dem wahren Kreuz und der Bahre als Durchmesser und Tiefenfaktor in einen leicht faßbaren Raumkubus ein, den auf zwei Seiten Gebäudeflächen bilden; durch leichtes Übergreifen in das andere Bildfeld und durch Hinzufügen von drei Zuschauern bewahrt der Maler seine Gruppe vor allzu großer Gezwungenheit. Fast alle, die sich im Raumkubus befinden, sind auf die Knie gesunken; mit suggestiver Darstellungskraft stuft der Maler die Gefühlsäußerungen von glühender Andacht, jubelndem Aufatmen im wiedergewonnenen Leben, Erschütterung, Erstaunen, prüfendem Zuschauen und gewohnheitsmäßigem Handeln ab. Hier wie dort, mag das Zuviel an Beiwerk den Beschauer leicht von der Handlung ablenken. Im Auffindungsbild entwickelt der Maler wieder die Gewandfarben — diesmal mit Weiß als Dominante — vor gedämpfter Landschaft, während beim Kreuzwunder in Figuren und Umgebung ein starkes Farbenorchester einsetzt, das sich erst am rechten Bildrand in Zuschauern etwas mäßigt, indem diese für ihre Gewandfarben Blau, Weiß und Karminrot, eine graue Palastfront als Folie haben (Abb. 89).

4. Die Ankunft der Königin von Saba und ihr Empfang bei Salomon zeichnen sich durch Ruhe und Geschlossenheit in der Anordnung und Farbengebung aus. Scharf trennt die vorderste Kompositsäule des Palastes diesen von der Landschaft; aber die wenn auch stark verkürzte Frontweite deutet doch die Einheit der ganzen Szenerie an. Wohliger als bisher fügen sich die Gruppen in die räumlicher empfundene Landschaft, ungezwungen sammeln sich Fürsten und Hofstaat im klar umgrenzten Raumkubus des festgefügten Saals; in prinzipiellem Gegensatz zu den Innenräumen der bisher behandelten Quattrocentomaler bildet er kein Gehäuse, keine Abkürzung wirklicher Architektur mehr, sondern er weitet sich nach Höhe und Länge. Der angrenzende Raum, aus welchem die



91. P. della Francesca, Detail des vorigen Arezzo, S. Francesco. Phot. Alinari.

Königin hereinkam, ist vom Bildrand überschnitten. Wuchtige Säulen und schweres Gebälk verraten den Einfluß Albertis; wo es auf kompositionelle Werte ankam, verstand Piero auch den klassischen Ernst der Baukunst. So baut er hier einen feierlich vornehmen, großartigen Raum, dessen Vertikale die Figuren unterstützen, indessen die Horizontalen die Geschlossenheit betonen und den Tiefeneindruck vermitteln und die Flächen als Resonanzboden für die Gewandfarben dienen. Wiederum formt Piero aus den Gestalten nahezu einen Kreis, in dessen Mitte, von Front- und Rückenfiguren eingefaßt, Salomon und die Königin von Saba stehen, in ähnlicher kompositioneller Beziehung, wie die Figuren auf dem Fresko in Rimini. Leuchtender gelblicher Marmorton mit zartgrauen Schatten und mit Einlagen in Rosa und Graulila gibt den ersten festlich heiteren, hohen Klang; Piero vereinigt aber alle Helligkeit in der Hauptgruppe: in Hellblau, Weiß mit Goldverzierung, Weiß und Gelb leuchtet sie, von Gelb begleitet, vorn zwischen Dunkelblau und hellem Karminrot und kräftiges Blau eingefaßt. Während links zwischen Rückenfigur und Säule nochmals kräftiges Karminrot und helles Blau erscheinen, klingt die Farbenpracht rechts in zarten rötlichen, hellblauen und lilafarbenen Tönen ab. In der Auswahl der männlichen Gesichtstypen erweist sich Piero als Meister in der Darstellung der Hofwelt. — Das Blockmäßige mit seinen vorherrschenden Vertikalen aber auch markanten Horizontalrichtungen erscheint nun in der linken Bildhälfte gemildert. Die Hauptgruppe, die Königin mit ihren Frauen, und die genrehafte Gruppe der Troßknechte im Mittelgrund, beide in unregelmäßige Fünfecke, die eine Spitze nach rechts richten, einbezogen, werden nur lose durch das Figürchen einer Dienerin, stärker durch die Schleppe der einen Hofdame, am nachhaltigsten durch die Bergkette verbunden, indessen die Baumkronen, die sich über beiden Gruppen erheben, im hellen Luftraum freie Wechselbeziehungen ausführen; das größere und das kleinere Volumen sind hier vertauscht. In Auffassung des Vorgangs wie in der Farbigkeit berührt Piero das Reich des Märchenhaften; auf das feierliche Zeremoniell dort, bereitet hier das höfische Idyll vor. Noch bei keinem Fresko gelangten Pieros eigenartige Frauengestalten in ihren herben Erscheinungen zu so vorherrschender Wirkung. Aber das Verschlossene, Unnahbare, durchaus Erdenfeste und Idealferne ihrer Köpfe wird aufgewogen durch den Lichtglanz, den der Maler aus ihren Augen hervorzaubert, über Kopfputz, Gesichter und Nacken hingleiten läßt; ihn unterstützend verleiht der weiße Mantel der vordersten Frauenfigur, zusammen mit dem tiefen Rot ihres Rocks dem ganzen Bild faszinierende Kraft. Eingebettet in den Kranz von Hellrot, Blau, Gelb, Lila, Grün und Weiß leuchtet dieses Farbenpaar links im Schimmel und den Troßknechten noch einmal auf.

5. In der Schlacht zwischen Heraklius und Chosroes gelingt dem Künstler das erste nachweisbare Schlachtenbild mit überzeugender Massenwirkung auf die Entfernung; der zentrale Zusammenprall, das Gewühl der Einzelepisoden, die Unentschiedenheit des Kampfglücks ergeben eine Mauer von Kämpfenden, deren gehemmte Massenbewegung oben in Fahnen, Posaunen, Säbeln und Lanzen in lauter Einzelbewegung austönt. Die Nahbetrachtung läßt deutlich führende Gruppen und Füllfiguren unterscheiden, und bringt dabei zum Bewußtsein, wie Piero bei diesem Thema der Massenleidenschaft doch lauter Einzelfälle addierte, daß aber diese Summe nur einen festen Block, aber keine Massenaktion bedeutet; hier macht sich besonders stark geltend, daß der Maler jede Bewegung am Modell studierte. Hat er auch hier einzelne Gruppen in geometrische Figuren einbezogen, so ist ihm dieses sonst so ausgezeichnete Kompositionsprinzip hier zum Verhängnis geworden. Wiederum bildet, für die Fernwirkung, die Farbe den Ariadnefaden durch die zum Gewühl zusammengedrängten Leiber, und innerhalb

des wohlverteilten Kolorits tritt Weiß in besonderem Maße als ordnender Faktor auf; es belebt und gliedert den auf Grau, Braun und Blau gestimmten linken Flügel und vermehrt die blendende Pracht der rechten Seite, mit dem vielen Rot, Gelb und Gold; es bindet schließlich auch die farbigen Banner in die blaue weiß bewölkte Atmosphäre ein und hebt da und dort eine besonders interessante Figur heraus (Abb. 92). — Die Nebenepisode mit der Enthauptung Chosroes, die unter einer Art Pergola in perspektivischer Verkürzung vor sich geht, wirkt als langweiliges, gedrängtes Nebeneinanderstehen untätiger Personen; ihre Bedeutung beschränkt sich darauf, daß sie Glieder der Familie Bacci darstellen, die der Maler, wohl unfreiwillig, hier versammelte.



92. P. della Francesca, Schlacht. Arezzo, S. Francesco. Phot. Alinari.

6. Den Sieg Konstantins über Maxentius faßte Piero nicht als Kampfgewühl, sondern als kampflosen wunderbaren Sieg des Kreuzes über das Heidentum auf. Das kleine goldene Kreuz in der ausgestreckten Hand führt Konstantin seine gerüsteten Reiter dem schon fliehenden Feind entgegen; ein imponierender Massenaufmarsch mit Entwicklung in die Bildtiefe. „Las Lanzas“ dürfte diese Bildhälfte betitelt werden. Ordnung gegen Verwirrung, aufrechte vorwärts weisende Banner und Lanzen, schiefe, rückwärts sinkende, Zuversicht und Kampfesmut, Angst und Verzweiflung — selbst der fragmentarische Zustand der rechten Hälfte läßt die hervorragende Bedeutung dieser Gegensätze ahnen. Ausführlicher als beim Lünettenbild behandelt Piero die Landschaft: Durch den gelblichen Boden mit seinen braungrünen Flecken schlängelt sich der grünliche Fluß, in welchem sich der blaue Himmel mit dem weißen Gewölk, die gelblichen Ufer, die grauen Häuser und dunkeln Bäume spiegeln. Um der Siegergruppe ihre Ruhe und Klarheit zu wahren, scheidet Piero gewissenhaft die schwarzen, braunen und weißen Pferde von einander; eine erhaltene Stelle in der Gruppe der Fliehenden mit der wundervollen Verbindung von Schwarz, Hellblau, Weiß und Gelblich beweist, wie Piero im Verlauf dieses Werks sein Kolorit immer feiner stimmte.

An der Fensterwand zeigt von den beiden Propheten nur derjenige zur Linken noch Pieros Hand; wie der Erde abgewendet, lauscht er in erstarrter Gebärde einer Inspiration. Wo die verfügbaren Flächen groß genug waren, gab Piero jetzt seinen Einzelfiguren durch Drapierung des Mantels eine heroische Größe und imponierende Fülle; diesem Heldengeschlechte sollten die Nachfahren nicht fehlen: Der andere Prophet ist zum größten Teil übermalt Eine auffallende Sprödigkeit der Zeichnung, ungewohnte Körperproportionen, und eine ganz schematische Wiedergabe des Haares, dazu auffallende Ausdruckslosigkeit der Gesichter machen sich bei der Folterung des Judas und der Beseitigung des Kreuzholzes durch drei Männer geltend; in dieser vordersten Gruppe hat der Maler einen kreuztragenden Christus fast buchstäblich kopiert; auf Grund der bekannten Werke Pieros können diese beiden Fresken nur einem Gehilfen zugeschrieben werden.

7. Der Traum Konstantins allein könnte genügen, Pieros Ruhm zu sichern; denn ein derartiges Lichtproblem war bisher nur vereinzelt aufgegriffen (Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano), aber noch nie so klar und umfassend gestellt, so überzeugend gelöst worden; obschon die überirdische Lichtquelle — ein in stärkster Verkürzung hereinschwebender Engel — von der linken Seite her einfällt, greift sie doch in die symmetrische Komposition ein, ja sie gleicht sogar deren bewußte Abweichungen aus. Vor dem schwarz-blauen Nachthimmel und den in Grau versinkenden Nachbarzelten hebt das himmlische Licht das Zelt des Kaisers heraus und macht es gleichsam selbst zu Licht, indem er das Rot der Lokalfarbe vom Purpurton des Schattens erst in zartes Rosa und hernach in helles Gelb auflöst. Vor seinem dunklen Grund hebt es die weißen Linnen und den bedeckten Kopf des Kaisers heraus, ebenso aber auch den am Bettrande sitzenden im Wachsein träumenden Diener, dessen weißes Kleid durch ein



93. P. della Francesca, Verkündigung. Arezzo, S. Francesco. Phot. Alinari.

rotes Tuch vom Linnen getrennt wird; aus der braunen Frontwand des Bettes reißt es die Stufenoberfläche als grellen, scharfen Horizontalstreifen heraus, läßt den Boden im matten Gelb des Mondscheines schimmern und streift die dunkeln Gestalten der Wache haltenden Soldaten. Die Stimmung der im Traum erworbenen Siegesgewißheit ist hier so ausdrucksvoll, daß der Beschauer an den schlafenden Richmond erinnert wird, dem Geister den Sieg über den Nebenbuhler verkünden, und das Lichtproblem hat der Maler mit einer solchen Intensität zum Bildthema gemacht, daß er über die Jahrhunderte hinaus Rembrandt die Hand reicht.

8. Piero brauchte als Gegenstück eine zweite Verkündigung; wählte er dazu, ohne daß die Legende sie vorschrieb, die Verkündigung an Maria; daß es sich nur um diese handeln kann, beweisen die Verwendung des Nimbus und die Anwesenheit Gottvaters. Im Gegensatz zur Verkündigung auf dem Altar in Perugia schlägt Piero hier einen zeremoniellen Ton an. Das Architektonische stimmt mit der Halle auf dem Salomonfresko überein, wirkt aber mit stärkeren Gegensätzen von hellen und dunkeln Farben, die sich in den Figuren in helleren und härteren Tonlagen wiederholen. Die Raumverhältnisse zwangen den Künstler, im Architektonischen wieder auf die altertümliche Art zurückzugreifen und den Palast wie das Tabernakel einer Statue um die Madonna herumzuführen; über dem Gebälk ließ er das Gemäuer des Obergeschosses so hoch aufsteigen, daß es vom oberen Bildrand überschnitten wird. Verstärkte Säule und Halbsäule, und das Aufrechte Vornehme, im Erschrecken fast Abweisende der Madonna betonen die Vertikalrichtung. Daran anschließend gewährt eine Wand mit Türe und Marmoreinlage der Lichtgestalt des Engels eine schmale Reliefbühne und kräftige Folie. Einfacher als auf irgendeinem andern Bild gestaltet sich hier die Raumrechnung; der Kopf der Madonna ist Zielpunkt von zwei führenden Diagonalen (Abb. 93).

Der heilige Ludwig von Toulouse, den Piero am Chorbogen malte, konnte sich wegen der Raumverhältnisse nicht so entfalten wie die eine Prophetenfigur; der Maler stellt die Wirkung gleichwohl auf ruhige Massen und feste gliedernde Linien ab; das hell beleuchtete Antlitz von dunkeln Haaren, dunkelm Kragen und weißer Mitra eingefaßt, gehört mit seinem festen Ausdruck und den dunkeln strahlenden Augen zu den besten Leistungen in Pieros Freskenzyklus. Denselben Heiligen hatte er mit stärkerer Plastizität und vollerer Entwicklung des Umrisses und reicherer Verzierung des Ornats 1460 im Palazzo Comunale in Borgo San Sepolcro gemalt; die untere Hälfte ist heute vollständig zerstört, die erhaltene obere sehr beschädigt. Ihre klassische Ausprägung aber findet die Monumentalwirkung der Einzelgestalt in der heiligen Maria Magdalena im Dom von Arezzo. Leise Drehungen um die Körperachse und leise Schwingungen des vollen geschlossenen Umrisses erzeugen diesen Ausdruck scheuer Zurückhaltung und abweisenden Ernstes. Das Zurückschlagen und Hochraffen des hellgrünen Mantels entsteht als wundervoller Gegensatz plastischer Massen mit breiten Lichtflächen vor dem roten, in Parallelfalten gegliederten Rock; die in große Formen und Linien gebändigte Lebendigkeit in Gegenwirkung zur unerschütterlichen Standfestigkeit. Eine gemalte Architektur: Verzierter Bogen auf Pfeilern erhöht in seiner diskreten Färbung und seinen ruhigen Linien und Flächen die Wucht der Figur.

Die Spätzeit bringt Steigerung und Verfeinerung der bisherigen Mittel (ca. 1466 bis nach 1482). Piero zieht aus den in Arezzo erworbenen künstlerischen Errungenschaften noch weitere Konsequenzen. Errang er dort in seinem Figurenstil gegenüber der Frühzeit schmiegsame Größe

der Erscheinung, so strebt er jetzt danach, die Gestalten milder und edler durchzubilden, ihnen das scharf Gespannte, das gleichsam Geladene zu nehmen, und sie durch schöneres inneres Gleichmaß wirken zu lassen. Das erreicht er durch Ausgleich im Faltenwurf und hauptsächlich mittels gleichmäßigerem, hellem, diffusem Licht. In unmittelbarem Anschluß an die Aretiner-Fresken versucht er das neue Lichtproblem auch im Tafelbild und löst auch hier als erster das Problem der Freilichtmalerei: In Fresko und Tafelbild stellt er die Komposition, welcher noch meistens einfache geometrische Figuren zugrunde liegen, immer mehr auf ganz wenige führende Hauptrichtungen ab; das Raumproblem, gelöst durch Linearperspektive und Figurengruppen, fördert er weit über das in Arezzo Erreichte hinaus — er gelangt zu raffinierten perspektivischen Demonstrationen, was angesichts der zeitlichen Nähe seiner theoretischen Werke nur verständlich erscheint. Und ebenso erklärlich ist, daß Piero neben seinem Schüler Melozzo einer der allerersten war, die den Einfluß der niederländischen Malerei in sich aufnahmen; Farbenwahl und Komposition legen bei Piero beredtes Zeugnis ab; die Modellierung mit den vielen zerstreuten Lichtern zeigt, daß er mit seiner Freskotechnik ein Ölverfahren verbunden hatte. In seinen Fresken kommen natürlich in erster Linie das Streben nach Einigung und nach Reduktion auf große Hauptrichtungen sowie die wirksame auf Steigerung abgestellte Farbenverbindung zur Geltung, während die Tafelbilder die linearperspektivischen und die feinsten koloristischen Aufgaben zu lösen haben.



94. P. della Francesca, Königin von Saba. Arezzo, S. Francesco. Phot. Alinari.

Die Auferstehung Christi malte Piero al fresco im großen Saal des Palazzo Comunale in Borgo San Sepolcro (heute Galerie); durch Rücksichtnahme auf den hereintretenden Beschauer und durch architektonische Einrahmung hat er die illusionäre Wirkung bis zum Erschütternden gesteigert. In ganz symmetrischem, steil, immerhin mit Ausnützung der Tiefe aufragendem Aufbau erzählt Piero nicht das Wunder des befreit emporschwebenden Leibes, sondern er zwingt den Beschauer auf den Gegensatz zwischen der physischen Ruhe der Schlaftrunkenheit — die vier vor der Sarkophagfläche gruppierten schlafenden Krieger — und der überlegenen, göttlichen Ruhe des sieghaften Überwinders, der fest seinen Fuß auf den Sarkophagrand drückt, in seiner strengen Frontalität und mit dem durchdringenden Blick der dunkeln Augen an die unnahbare Hoheit byzantinischer Christusbilder erinnert. Bäume, belaubte und kahle, fassen ihn ein und leiten den Blick in die Tiefe. Der einfachen Hügelkontur mit seiner sanften Einsenkung in der Mitte kommt den Horizontalen des Sarkophages und des Bildrandes zu Hilfe. Symmetrie in den Schulterpartien, Parallelismus zwischen rechtem Oberarm und linker Hand und stärkste Geschlossenheit des Umrisses unterstützen die so eindrucksvolle Frontalität, zu der die ganze freie Symmetrie und räumliche Anordnung der Soldaten einen wirksamen Gegensatz herstellt. Ihre gedämpften Farben an Gewändern und Waffen bannen sie an die Erde, indes Christi Leib hell neben dem rosafarbenen Mantel vor dem dunkeln Gelände leuchtet und das dunkelumrahmte Haupt in den lichten Morgenhimmel mit seinen farbigen Wölkchen emporragt. Deutlich läßt der Maler die Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen als Gerüst der ganzen Komposition hervortreten.



95. P. della Francesca, Auferstehung. Borgo S. Sepolcro.
Phot. Alinari.

Der hinten übergelegte verkürzte Kopf des an den Sarkophag gelehnten Kriegers zeigt gegenüber den besten Leistungen in den Aretinerfresken die malerische Weiterentwicklung Pieros (Abb. 95).

Die „Madonna del parto" in Monterchi soll ebenfalls als Wundererscheinung wirken; zwei etwas handwerklich gemalte Engel schlagen den Vorhang des Zeltes zurück, so daß seine Enden die Gruppe schwungvoll einrahmen und der Pelz mit seiner zarten Abtönung die merkwürdige Erscheinung der Schwangeren wirksam hervorheben. In der Schwere ihrer breiten Parallelfalten des blauen Rockes, der gehemmten Bewegung, der mehr symbolischen als natürlichen Haltung der rechten Hand, im gleichgültig hinstarrendem Blick des immerhin verfeinerten Gesichts, schuf Piero eine wundersame Vereinigung des kräftigen Seins und des geheimnisvollen Werdens, die naturalistische und doch gereiftem Stilwillen unterworfene Theotokos der Neuzeit (Abb. 96).

Dem jugendlichen Herkules (Sammlung Gardner in Boston) verleiht Piero außer dem Gerüst klarer Richtungs- und Farbbeziehungen, einen hellen Gesamtton, mit welchem sich jugendliche Elastizität, eine gewisse Lässigkeit und eine dem Halbgott ziemende Überlegenheit verbinden. Vermutlich hat Piero in seinem Alter, das er körperlich und geistig gesund verlebte, ruhig lächelnd und überlegen den Dingen der Welt gegenübergestanden; in seinen theoretischen Schriften sollte er ja bald die reife Frucht seines langen gesegneten Künstlerlebens niederlegen (Abb. 83).

Die Taufe Christi, aus S. Giovanni Evangelista (jetzt Dom) in Borgo San Sepolcro, heute in der National-Gallery in London (ursprünglich Mittelstück eines Altarwerks, dessen übrige, von ganz untergeordneten Künstlern gemalten Flügel und Predella noch an Ort und Stelle). Beleuchtung und Anordnung innigst verbunden, verleihen dem Vorgang sakralen Ewigkeitswert. Dieser liegt in der Geschlossenheit des Aufbaues und dem Vorherrschen der Vertikalen, während der Raum selbst nicht weiter entwickelt ist als in Arezzo und die Linien und Einzelheiten der Landschaft der Ruhe des Auferstehungsbildes fernstehen. Durch die klare Spiegelung betont der Maler, wie niedrig er den Horizont gewählt hat. Trotzdem die Flußufer mit ihrer Krümmung starke Tiefenwerte darstellen und in Bäumen und Einzelfigur (sich ausziehender Täufling) noch Unterstützung finden, drängt sich die Landschaft mit den unaufgelösten braunen Flecken in gelblichem Terrain in der gleichen Tonstärke an die im Vordergrund aufgestellten Hauptfiguren heran (der Maler hat die Distanz zu kurz gewählt). Allein er ist trotzdem zu höchst bedeutsamen neuen Errungenschaften gelangt. Zum erstenmal sucht er in den Baumkronen keine Symmetrie und keine direkte Zusammenfassung der Gruppen, sondern er setzt sie in Gleichgewicht mit der freien Atmosphäre, wölbt die vordere aber immerhin so weit über den Vorgang, daß er wie geschützt und eingedeckt aussieht, und erteilt ihm zudem mittels feiner Abtönung eine ungeheure raumbildende Kraft. Zum erstenmal wendet er das „Freilichtproblem" auch beim Tafelbild an: Atmosphäre, Ufer, Wasser und Figuren sind auf helle sonnige Töne gestimmt; der neben der Mittelfigur (Christus) aufragende Baumstamm ist mit seinen hellen Tönen Träger bedeutender farbenkompositioneller Werte. Dazu dient eine ganz helle, nur mit dünnen Lasuren zugedeckte Untermalung. Auf feinen Rhythmus hellerer und dunklerer Partien ist die Hauptgruppe gestimmt, die zudem beiderseits flächenlinear und tiefenräumlich fest eingefaßt wird. Kirschrot und blauviolett rahmen links den weißgekleideten Engel ein; vom stark farbigen Hintergrund hebt sich rechts der nackte Täufling ab, Christus selbst ist von landschaftlichen Partien, einem Engel und dem Täufer begleitet; durch seine zarte weiße Haut schimmert in rosigen

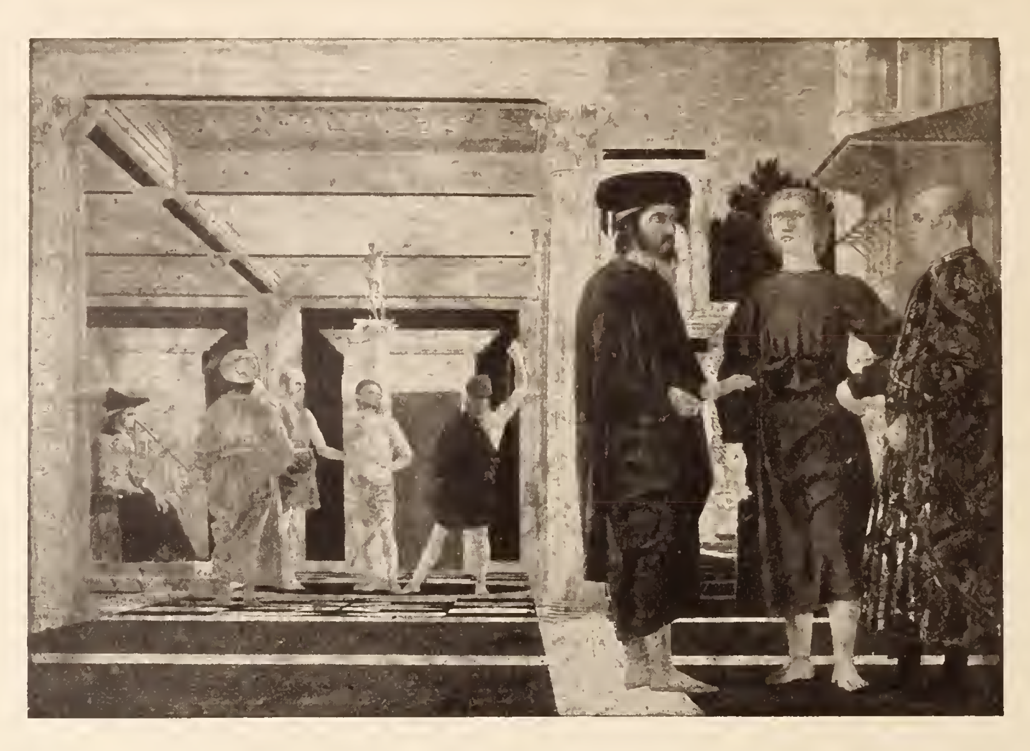
Tönen das Blut hindurch, und mit diesem kombinieren sich die grünen Reflexe der Baumkrone: Piero weist mit solchen Farbenproblemen auf Lionardo, oder über ihn hinaus auf die Kunst der neuesten Zeit. Zartere und anmutigere Gestalten, als er in Arezzo gemalt hatte, tragen mit zu der festlichen Stimmung bei. Besser als dort weiß er auch bei Vorgängen im Freien das geometrische Prinzip den Figuren unterzuordnen; Gerüst und Umkleidung schließen sich harmonisch zusammen. Neben den in die Tiefe leitenden Linien bringt er als Gegengewicht gegen die Vertikalen die beruhigenden Horizontalen der Fußlinie, der Hände und des Lendentuchs und schließlich der Gürtel; die ausgespannten Flügel der Taube bekrönen diese Pyramide; so muß der Horizont der Berge, den Uferlinien entsprechend, die Kurve zur Geltung bringen. Dieselbe lichte Tönung und derselbe klare, aber diskrete Aufbau ist auch zwei Flügelbildern eigen (St. Michael, National-Gallery in London, und St. Thomas von Aquino, Galerie Poldi-Pezzoli in Mailand), deren Zuschreibung an den mittelmäßigen Fra Carnevale nicht gerechtfertigt ist.



96. P. della Francesca, Madonna del parto. Monterchi.
Phot. Alinari.

Die Licht- und Kompositionsprobleme der Taufe dürften sich auch in dem stark zerstörten Hieronymus mit Stifter (Venedig, Akademie) wiederholt haben; abgesehen von der analogen Behandlung der Landschaft und der ähnlichen Gleichgewichtsrechnung zwischen Baum und Atmosphäre dürfte das Gemälde auf einen ähnlich hellen Ton gestimmt gewesen sein. In der räumlichen Beziehung zwischen dem altertümlich aufgefaßten aber doch reicher modellierten Stifter und dem charaktervollen, aber milden Hieronymus ist Piero nicht weit über das Schema des Riminifreskos hinausgekommen, nur wirkt die Anordnung dadurch glaubhafter, daß er beide viel näher zusammenrückt und durch das aufgepflanzte verkürzte Kruzifix die Raumsphäre näher umschreibt. Über die Person des Stifters herrscht, da die Inschrift später hinzukam, Ungewißheit.

Am stärksten erweist sich Piero in der „Geißelung Christi" als Raumproblematiker. (Galerie von Urbino.) Das Gemälde, auf einen bestimmten Standpunkt des Beschauers berechnet, zerfällt in zwei Schauplätze, einen größeren, gebildet durch eine sehr geräumige gedeckte Renaissancehalle, in deren Hintergrund sich mit kleinen Figuren die Geißelung Christi abspielt; der schmälere, vom Bildrand überschnittene Schauplatz, ein Schloßhof, enthält, ganz vorn am Bildrand drei große Figuren, in denen man vielleicht den am 22. Juli 1444 ermordeten Odd'Antonio da Montefeltre, Halbbruder Federigos, zwischen beiden Ratgebern und Günstlingen Tommaso da Rimini und Manfredo de'Carpi sehen darf; somit könnte es sich bei der Mittelfigur nur um ein Idealporträt des Ermordeten handeln. Die ursprünglich auf dem Rahmen vorhandene Inschrift „convenerunt in unum" stellte mit ihrer liturgischen Bedeutung den inneren Zusammenhang mit der Geißelung dar. In beiden Bildhälften sind die Maßverhältnisse durchaus ungewohnt: Piero erprobt gleichsam zwei Extreme in unmittelbarer Nähe voneinander. Viel ausführlicher als je schildert er die Umgebung, nicht aus Freude am Detail, sondern in der Absicht, mittels buntem Bodenbelag mit regelmäßiger Einteilung der Raumverhältnisse wie mittels eines Maßstabes klarzumachen. Gilt die Dreiteilung der Geißelungshalle als Norm, so hat er die Bühne für die drei Männer rechts um zwei Drittel der Hallentiefe vorgeschoben, den Abschluß des Hofes jedoch wohl um ebensoviel hinter denjenigen der Halle verlegt. Die Probleme der Darstellung verkürzter Flächen und Körper drängen sich hier übermächtig ins Bilddasein; bald sollte ihnen der Meister die nüchterne theoretische und mathematische Ausführung widmen. Der Zweiteilung der Raumlösung — entfernte Figuren im regulär umschlossenen und übermächtig große vor dem zu kleinen, weil unvollständig entwickelten Raum — entspricht auch das Kolorit; wenn bei der Geißelung nur zarte Farben wie Rosa, Hellgrau und Hellblau und wenige stärkere wie grüne und rote Details die Kleidung, die in kühles, weißliches Licht getauchte Halle, mit dem leicht grauen Marmorton, und den braunen und schwarzen Einlagen beleben, so mußte der Maler in den drei Männer-



97. P. della Francesca, Geißelung. Urbino, Museum. Phot. Alinari.

figuren zu stärkeren Akzenten greifen; in den gewohnten weißlich-grauen Tönen der Umgebung bettet er Mattrot zwischen tiefem Karminrot (links) und sonorem Blau mit Gold (rechts). Dem dunkelhaarigen Kopf links gibt er eine helle, dem Prälatenkopf rechts eine Folie im Mittelton; aber den jugendlichen Kopf der Mittelfigur läßt er mit weißem Karnat und blondem Haar vor dunklem Gebüsch herausstrahlen. Wiederum verleiht er seinen Personen die abgeklärte Ruhe des innerlich harmonischen Menschen, indem er den Augen das einbohrende Schwarz aufhellt und sie dadurch zu ruhigem und selbstsicherem Schauen klärt (Abb. 97).

Im Alter vermag Piero sogar noch seine Typen um ein Wesentliches zarter und milder zu gestalten, so daß man glaubte, ihm die folgende Bildergruppe absprechen zu müssen. Piero belebte das zeremonielle Andachtsbild, das Thema der Madonna mit Kind und Engeln mit fröhlichen, fast schelmischen Mädchen-Gestalten und entschloß sich sogar dazu, im Weihnachtsbild ikonographische Vorschriften und kompositionelle Strenge einer tief poetisch empfundenen Darstellung zu opfern. Immer stärker drang durch die Kenntnis Rogiers und Josses van Gent niederländische Zartheit, niederländische Freiheit der Komposition und niederländischer Farbengeschmack in sein Oeuvre ein. Er beschloß sein künstlerisches Lebenswerk damit, daß er sich mit dem künstlerischen Gegenpol des 15. Jhhs. auseinandersetzte.

Das Votivbild Federigos von Montefeltre (Mailand, Brera) zeigt die um die porträtmäßig aufgefaßte Madonna versammelten Heiligen durchaus räumlich aufgestellt, aber als Summe vertikaler Faktoren in Rechnung gebracht; die sich in den Pilastern und Wandfüllungen der herrlichen spätquattrocentistischen Architektur fortsetzen. Diese, ein Kuppelraum mit Kreuzarmen und Apsis, antwortet im Auf und Nieder und In-die-Tiefe-Gehen ihres Gebälkes durchaus der leichten Bewegung des Gruppenumrisses; hier wie dort tönt die Horizontale als Dominante durch. Im Gegensatz zu früheren Bildern aber gibt Piero hier den feierlichen Abschluß durch das kassettierte Tonnengewölbe des Chorarmes. Die Raumwirkung erzielt er außerdem noch durch die vorderen Gebälkstücke am Rand, Abrücken des Thrones vom Bildrand, durch das Stilleben der Eisenhandschuhe, und schließlich durch ein von der Apsismuschel herabhängendes Ei, das außerdem noch einmal die Mittelachse in Erinnerung bringt; Piero hat sie durch den auf den Knien liegenden schlafenden Christusknaben überschnitten, um in ihm den Ho-

rizontalwerten gleichsam Mittelpunkt und Nährquelle zu geben. Die gleichmäßig gedämpften, etwas trüben Farben der Figuren hellen sich in der Architektur zu strahlendem Marmorton auf.

Die Madonna mit Engeln (in der Galerie von Urbino, ursprünglich in Sinigaglia), zeigt Halbfiguren vor architektonischem Hintergrund, der sich seitlich in ein sonnig erleuchtetes kleines Gemach vertieft. Die Madonna erscheint als zarterer Sproß des derben Bauerngeschlechts der Aretiner Fresken. Der feierlich symmetrische, frontale, von klaren Hauptrichtungen diktierte Aufbau findet seine Ergänzung aber auch seine Milderung im Kolorit, in dem wiederum ein kühles, wenig modellierendes Licht waltet. Die mittlere Farbengruppe: Mattkarminroter Rock, Mantel in braungrau und mattblau (z. T. stark übermalt), das Weiß vom Kopftuch der Madonna und Linnen des Knaben klingt in der Umgebung wundervoll aus; die blauen und grauen Töne werden zunächst gedämpft vom Hintergrund aufgenommen, den ein weiches Licht überzieht, und klingen in warmem Blau im Engel links aus, in den die Lilatöne der Architektur zart hineinspielen; sie werden aber auch im pfirsichfarbenen Kleid des Engels aufgenommen, dessen zartes Rot wiederum an die Mittelgruppe anschließt. Bräunliche Gesichtsfarbe, aschblonde Haare mit hellen Lichtkringelchen, Perlen- und Goldketten und das Stilleben rechts, flechten ihrerseits wieder zarte koloristische Beziehungen, auf denen wie ein Juwel, das Korallenhalsband des Christusknaben aufgesetzt ist. Die Kombination von Blau-Lila, hellem Gelb und Weiß, sowie der Lichteinfall durch geschlossene Fenster, all das findet nicht in der italienischen, sondern nur in der niederländischen Malerei seine Analogie (Abb. 98).



98. P. della Francesca, Madonna. Urbino, Museum. Phot. Alinari.

Die Geburt Christi (London, National-Gallery) ist unvollendet geblieben; Teile des Bodens sind nicht ausgemalt. Engel sind als singender und musizierender Chor blühender Mädchen herangekommen und haben sich als fest umrissene Gruppe mit klar ausgesprochenen Richtungsgegensätzen aufgestellt, darin blieb sich Piero durchaus getreu. Die Lockerung der übrigen Figuren jedoch und das Gehaben Josephs und der Hirten wirkt bei ihm gar nicht überzeugend; die Posen dieser Gestalten stehen in diametralem Gegensatz zur innigen Andacht und aufrichtigen Freude, wie sie die Niederländer malten. Mit niederländischen Farbproblemen verbindet Piero hier sein eigenes Kolorit. Die Madonna mit ihrem weißen Karnat und ihren blonden, von Sonnenlicht übergossenen Haaren, kleidet er in einen graublauen Rock und einen blauen Mantel, dessen Säume Stickereien und Edelsteine verzieren; nicht minder flämisch wirkt auch die Engelgruppe mit ihrer feinen Zusammenstellung von Weiß, Lilablau und Graublau und ihrem Perlenschmuck. Dazu stimmt er in hellem mittäglichem Licht die blauen Schatten, den lilafarbenen Fluß, die blaugrüne Luft, die schwarzgrünen Bäume und den gelblichen Boden (Abb. 99).

Der architektonische Prospekt (Pinakothek von Urbino) stellt gleichsam ein Schulbeispiel zur Illustration von Pieros Werken dar: Gebäude, symmetrisch in bestimmten Intervallen verkürzte Fluchten bildend, sind in räumlichem Zusammenhang mit einem genau in der Mittelachse errichteten Zentralblau, und die ganze Szenerie in hellgraue Beleuchtung gebracht. Der ähnliche aber weniger sorgfältig durchgeführte Prospekt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, der als Front einer Truhe dient, muß einem Schüler Pieros zugeschrieben werden. — Piero della Francescas Einfluß war ungeheuer; so wenig offenbar der Mensch Piero hervortrat, so sehr erkannte man in seinen Werken das Neue; führende Meister der zweiten Quattrocentohälfte waren seine Schüler; ja sein Einfluß erstreckt sich auf Antonello da Messina und Giovanni Bellini. Neben Namen wie Melozzo da Forli, Luca



99. P. della Francesca, Anbetung. London, National-Gallery.

Signorelli, Donato Bramante erscheinen im Umkreis auch unbedeutendere Meister wie der Maler der beiden Barberinibilder (Geburt und Tempelgang Mariä, große Hallenprospekte mit kleinen Figuren in geschickt abgetönten Farben, beide im Palazzo Barberini in Rom), namentlich aber Fra Carnevale Bartolommeo dei Corradini aus S. Sepolcro, arciprete der Pieve di S. Cassiano di Cavallino, zuerst 1456 als Maler erwähnt. 1467 malte er für Sta. Maria della Bella in Urbino ein Altarbild, das nach seiner Überführung durch die Barberini nach Rom verloren ging. Der Maler, der vorläufig nur aus Urkunden bekannt ist, kam in der neuen kunstwissenschaftlichen Literatur dadurch ungebührend zu Ehren, daß ihm A. Venturi die späten Altarwerke Pieros, wie z. B. die Geburt Christi, das Votivbild Montefeltres in der Brera, den heiligen Michael in London und den heiligen Thomas von Aquino in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand zuschrieb.

Als sklavischer Nachahmer Pieros erweist sich Lorentino d'Arezzo (gest. ca. 1505) hauptsächlich in der Heimsuchung in S. Francesco zu Arezzo (1464) und den Fresken der Pieve di S. Paolo bei der gleichen Stadt.

Auch die Bedeutung des Melozzo da Forlì reicht weit über lokale Grenzen hinaus; er hat Piero della Francescas Lehre am tiefsten erfaßt und am fruchtbarsten ausgebildet; auf seinen Schultern ruhend überwindet er alle Problematiker auf ihren eigensten Gebieten. Auf Pieros mathematisch konstruktiver Basis fußend studiert er alle Körper im Verhältnis zum Raum und alle Raumdarstellungen hinsichtlich Linien- und Lichtführung im Verhältnis zu ihrem Bestimmungsort; von Piero war er auch in die Feinheiten der Reflexe und der Farbnuancen eingeweiht worden; eine bedeutsame Bereicherung im Farbigen verdankt er sodann Josse van Gent; im Zusammenwirken dieser beiden Meister im Schlosse von Urbino vollzog sich der kunstgeschichtlich so überaus wichtige Ideenaustausch zwischen Norden und Süden; nur war hier der Norden in bedeutendem Maaße gebend. — Melozzo tat aber über Piero della Francesca hinaus einen bedeutsamen Schritt: er schuf den monumentalen Raumstil durch die Mittel der Linearperspektive, der Beleuchtung, der Modellierung und des unbegrenzten Raums. So schuf er die Grundlage für die Illusionsmalerei der Hochrenaissance und des Barocks; nur blieb er durchaus beim konstruktiv Möglichen und verpflichtete das Auge auf die Einzelbetrachtung, die er durch unerbittliche Klarheit seiner Darstellungsmittel rechtfertigt. Er eroberte also den Gesamtraum für die Illusionsmalerei, und überwand die stoffliche und reliefmäßige durch die freiräumliche. Indem er größere Raumwerte beanspruchte als Piero, paßte er seine Figuren in Wucht der Erscheinung und Bewegung und in der Stärke des Umrisses den bedeutenden Entfernungen an; aber

nie verfiel er in leere Großartigkeit; jede seiner Figuren ist vom heiligen Ernst vor dem Einzelding beseelt. An Stelle von Pieros verschlossenen ihrer architektonischen Aufgabe sich bewußten Menschen, schenkte Melozzo den Zeitgenossen die Pracht voll erblühten gesund sinnlichen Menschentums, ein Verdienst, das allzu einseitig nur der Hochrenaissance beigemessen wurde. Seine Malweise erging sich nicht in interessanten Versuchen und überraschenden Zusammenstellungen, sondern wie Piero unterstützte er den linearen Zusammenhang durch gesetzmäßige Farbenverteilung; kleinere Flächen und zarte Anklänge haben die Hauptmasse derselben Farbe vorzubereiten und zu andern zu vermitteln. Der Fülle seiner Erscheinungen entsprechend überließ er ungebrochenen Grundtönen die Führung.



100. Melozzo, Giuliano della Rovere. Rom, Vatikan.
Phot. Anderson.

Biographie. Melozzo ist 1438 in Forlì geboren; ist wirklich der etwas grobschlächtige Ansuino da Forli sein erster Lehrer gewesen, so übernahm er von diesem nichts mehr wie Äußerlichkeiten, wie die starke Betonung der Umrisse, die klumpige Bildung der Fingerglieder, die gekrümmten Gelenke und die stumpfe Spitze der Finger. Von Mantegna kann höchstens eine Anregung zur Illusionsmalerei großen Stils ausgegangen sein, während die perspektivische Methode diejenige Piero della Francescas war. Vielleicht begleitete er diesen in den fünfziger Jahren nach Rom, vermutlich bewegte er sich auch noch im folgenden Jahrzehnt, aus welchem keine sichere Nachricht über ihn erhalten ist, in dessen Nähe, nämlich in Urbino. Die ersten nachweisbaren Werke entstanden wohl um 1470 in Rom; dort kann er zudem schon mit Josse van Gent zusammengetroffen sein. Darauf folgte die gemeinsame Tätigkeit mit Josse van Gent in Urbino (1474 bis Spätherbst 1476); im Bilderschmuck der Bibliothek und des „Studio" kristallisieren sich die Wechselbeziehungen zwischen niederländischer und italienischer Malerei. Die Jahre 1477—1482 wurden durch die ausgedehnten, größtenteils zerstörten Freskenzyklen in Rom und durch die Ausmalung der Sakristei von Loreto ausgefüllt. Den Beginn machte das Bibliotheksfresko 1476—77; ins folgende Jahr fällt der Aufenthalt in Loreto. Vom Juri 1480 bis Januar 1481 malte er zusammen mit Antoniazzo Romano die Fresken der vatikanischen Bibliothek (Sala graeca), die bis auf wenige Reste zerstört sind. Der Beschreibung Chattards (Descrizione dela Vaticano 1766) entnimmt der Forscher, daß die Wände durch grüne und gelbe Säulen gegliedert waren, deren Kapitelle Girlanden verbanden. Erhalten haben sich von Schülerhand Lünettenmalereien und ein Fries: Balustrade mit Erkern, darauf Blumentöpfe, Vasen und Figuren. — Mancini, der Leibarzt Urbans VIII., erwähnt noch Fresken in Sta. Maria Nuova auf dem Campo Vaccino; Fresken in der Nardinikapelle an Sta. Maria in Trastevere (1484) sind unter der Tünche verborgen. — Von den umfangreichen ungefähr 1478 gemalten Fresken im Ospedale di Sto. Spirito in Rom zeigen einzelne, die einem umbrischen Meister zugesprochen werden müssen, wenigstens den Einfluß Melozzos. Das Jahr 1481 sah den Meister vorübergehend in Urbino, wo er das Bildnis des jungen Herzogs Guidobaldo da Montefeltre malte. Aus den in die Jahre 1484, 1486 und 1488 fallenden Aufenthalten in seiner Heimatstadt hat sich kein mit Sicherheit nachweisbares Werk erhalten. — Am fühlbarsten vertritt Melozzos Einfluß in Rom Antoniazzo Romano; nach Oberitalien trugen ihn Marco Palmezzano und Donato Bramante.

Erste römische Epoche, ca. 1470—1473. Melozzo erprobt an den beiden für die neu instand ge-



101. Melozzo, Markus. Rom, S. Marco.
Phot. Alinari.



102. Melozzo und Josse, Scotus. Rom, Pal. Barberini.

setzte Markusbasilika bestellten Bildern des Schutzpatrons die grundlegenden Probleme seiner Kunst: Markus als Ev. ngelist und als Papst (beide in S. Marco in Rom). Er setzt den im Profil gesehenen schreibenden Evangelisten in einen perspektivisch stark verkürzten Raum, dessen Fluchtpunkt sogar weit außer- und etwas unterhalb des Bildrahmens liegt, er gab dem Heiligen eine kräftige Gestalt und, so weit der schlechte Erhaltungszustand einen Rückschluß erlaubt, charaktervollen Kopf, die Mantelfalten breit, mit scharfen Umrissen und ungefähr gleichtiefen Einhöhlungen, übersichtlich, aber nicht durchweg überzeugend. Auch die Frontfigur des im Papstornat thronenden und segnenden Evangelisten hat der Maler in etwas verkürzter Ansicht gegeben: die Oberfäche der Thronstufen ist nicht sichtbar. Zu den oben genannten Eigenschaften kommt noch die leuchtende Farbengebung und die sorgfältige Wiedergabe der Edelsteine an Tiara und Pluviale, womit der Maler dem Besteller, Papst Paul II. einen besonderen Gefallen mochte erwiesen haben. Sehr bestimmt führt Melozzo das Licht, wuchtig und gediegen baut er schon hier den Thron. Beide Bilder sind in Tempera auf Leinwand gemalt; vermutlich bildeten sie nicht, wie Schmarsow glaubte, Altarbild und Wandschmuck, sondern, da sie von jeher nur in der Zweizahl erwähnt wu den, Teile einer Prozessionsfahne, wozu der tiefe Augenpunkt recht wohl passen würde. Das Papstbild leuchtet ı weißem grau modelliertem Chorhemd und seinem dunkelgelben Pluviale aus dem Gelblich-weiß des Throns, deı Braun der Stufen und dem Rot des Baldachins heraus; die kalten Töne der Mitte sammeln sich im schwarzen Bu heinband.

Den darauf folgenden Aufenthalt in Urbino (1473—1476) bezeichnet die z. T. gemeinsam mit Josse van Gent durchgeführte Ausmalung zweier Säle im herzoglichen Schloß von Urbino: 1. die Sala dei ritratti mit Bildnissen von Weisen und Gelehrten des klassischen Altertums, des Judentums und des christlichen Zeitalters, inbegriffen die Bildnisse des Bestellers, Herzog Federico Montefeltres und Papst Sixtus IV. und 2. das Studio (im 1. Geschoß des Westbaues) mit den Allegorien der sieben freien Künste. Die Sala dei ritratti bestand in einem an die Bibliothek



Melozzo da Forli, Die Dialektik
Berlin, Kaiser-Friedrich Museum



angrenzenden Saal; die Bibliothek selbst befand sich im Erdgeschoß des Palastes neben dem Haupteingang. Justus van Gent war ausdrücklich vom Herzog beauftragt worden, die Bildnistafeln in Ölmalerei auszuführen. Aber der Bücherlieferant des Herzogs, Vespasiano dei Bisticci, bemerkt, daß Melozzo da Forlì den Zyklus der sieben freien Künste gemalt habe. Dem Streit um die Autorschaft der erhaltenen, aber in vier Galerien zerstreuten Gemälde, setzt Schmarsow die klar aus dem Stil und den gegebenen Verhältnissen heraus begründete These entgegen, daß Melozzo, der sich später als bester Perspektiviker Italiens erwies, den Gesamtentwurf für beide Zyklen erdacht habe; denn in beiden richten sich die Bilder in ihrer Raumanordnung und der Auffassung der Figuren sowie in der Lichtführung nach den gegebenen örtlichen Verhältnissen; auf das genaueste sind Höhe und Lage im Verhältnis zur Lichtquelle berechnet, so, daß sich ihr ursprünglicher Standort berechnen läßt. Ja, in denjenigen Bildnissen, welche sich durch besonders klare Auseinandersetzung zwischen Figuren und Raum, durch kräftigen Körperbau, feste Züge, starke Hände und einen mittels der Zutaten: Vorhänge, Bücher, Teile der Tracht erreichten einfach großzügigen Bildbau mit führenden Richtungen auszeichnen, da kann nur Melozzo den Entwurf, vielleicht sogar die Vorzeichnung geliefert haben; denn alle diese Eigenschaften sind ja spezifisch italienisch, die Vorzüge Melozzos, ausgebildet bei Piero della Francesca. Gerade sie gehen dem Genter Maler vollständig ab. Die einzig mögliche Lösung in der Zuschreibungsfrage der Bildnisse liegt darin, daß beide Maler in jahrelanger gemeinsamer Arbeit sich ergänzten; der Perspektive, dem Bildbau, der imposanten menschlichen Erscheinung hatte Josse feinere, mehr in sich gekehrte, z. T. etwas banausige und doch bis zu einem gewissen Grad ergreifende Männerköpfe, schüchterne Gebärden, schwächliche Gliedmaßen, aber dann auch eine wundervoll flüssige und durchsichtige, tonreiche Farbengebung entgegenzusetzen. Das war es, was man in Urbino verlangte und so hoch schätzte — und sicherlich auch ganz gern gelernt hätte. Die Entscheidung, welche von den Bildnissen Melozzo oder ganz Josse van Gent zuzuschreiben sind, hängt also in erster Linie vom Grade der Verwandtschaft mit Josses eigenhändigem Gemälde der Apostelkommunion im Schloß von Urbino ab; eine Reihe dieser Porträts hat er auf Grund von Vorstudien Melozzos in seiner ihm eigenen Malweise durchgeführt.

Lautete für diese erste Bilderfolge die Aufgabe: „Männliche Halbfigur in architektonisch eingefaßtem, beleuchtetem Raum und zwar in Gegensatzpaaren", so erweiterte Melozzo seine Aufgabe im Zyklus der sieben freien Künste in bedeutsamer Weise dadurch, daß er die Figuren — die thronende Allegorie und einen ihrer Vertreter vor ihr knieend — diagonal in dem viel reicheren Raum entwickelte. Kostbare Throne mit Nischen und Stufen und die Durchbrechung des Gemachs sorgen für stetige räumliche Anregung. Dadurch, daß er Allegorie und Vertreter in engste geistige und überzeugende lineare Beziehung zueinander setzte, ging er über das von Piero della Francesca Erreichte weit hinaus; was in dessen Raumentwicklung noch störte, das überwand Melozzo. Selbstredend sind auch diese Bilder für erhöhten Standort — etwa 2 Meter über dem Fußboden — berechnet und dementsprechend in Untersicht durchgeführt. Beschränkte man sich dort gleichsam auf illustrierte Buchtitel, so wurden hier die Wirkungssphäre, die erzieherische Bedeutung und der kulturelle Wert der Wissenschaft zum Bildthema gewählt: in Urbino liegen die Keime zu Raffaels Fresken der Stanza della Segnatura. Schon die Erdichtung der Komposition aus den gegebenen Raum- und Lichtverhältnissen heraus, die geniale und doch nicht aufdringliche Verkürzung ganzer, in hervorragendem Maße raumbildender Gruppen, die Wucht und Bedeutsamkeit der Einzelerscheinung, die Energie der Modellierung, die dem schreibenden Markus in Rom so nah verwandte Intensität des Vorgangs wie auch die Formen der Throne, lassen nur an Melozzo als Autor denken, der sich freilich im Farbenauftrag, d. h. den feinen Öllasuren, die besonders



103. Melozzo und Justus, Homer. Rom, Pal. Barberini.
Phot. Alinari.

die Fleischpartien auszeichnen, eng dem Genter anschließt.

Justus van Gent, eigentlich Joos van Wassenhove, war im Jahre 1460 als Freimeister in die Lukasgilde in Antwerpen aufgenommen worden; am 6. X. 1464 kaufte er sich das gleiche Recht in der Malergenossenschaft zu Gent; hier wird er urkundlich noch am 5. Mai 1467 (Bürgschaft beim Eintritt des Hugo van der Goes) und am 19. Januar 1468 erwähnt. Zu seinem nicht genau datierbaren Weggang nach Rom schoß ihm Hugo van der Goes eine Summe Geldes vor. Am 12. Februar 1473 erscheint Josses Name zum erstenmal urkundlich in Urbino: die Bruderschaft von Sta. Croce hatte ihm den Auftrag für ein Tafelgemälde für ihre Kirche erteilt, das 1469 Piero della Francesca hätte malen sollen, da die Predella, von Gozzoli gemalt, schon vorhanden war. Am 11. April 1473 war diese Tafel, nämlich die Apostelkommunion, in Arbeit. Am 7. März 1474 gab der Herzog von sich aus einen Zuschuß, und am 25. Oktober 1474 wird dem Künstler der abgemachte Preis bezahlt. Als Nebenfiguren erscheinen auf der Apostelkommunion der Herzog, sein Söhnchen Guidobaldo (geb. 1472) und Caterino Zeno, der langjährige Gesandte Venedigs beim Perser Khan. Im Herumgehen reicht Christus den ergriffen knieenden, in zwei Gruppen geteilten Jüngern die Hostie, die erwähnten Porträtgestalten, einige Höflinge und drei Jünger runden als Stehfiguren ab. Auf der Tektonik und dem Farbengegensatz, nicht auf der Körpermodellierung beruht der Raumwert des Bildes; überhaupt fällt auf, wie der Maler sich zum Verhältnis von Körper und Gewand gleichgültig verhält, mehrere Figuren in einem Gesamtumriß zusammenfaßt, wie er die Silhouetten ohne Absetzen entwickelt, wie er überhaupt den ganzen Vorgang nicht nur durch feine Stillebenmalerei intim gestaltet, sondern ihn direkt als Geschehnis bei den „Armen im Geiste" auffaßt; schlichte Gemütsmenschen, nicht kultivierte Persönlichkeiten, führt uns Josse vor Augen. Seine Farben wollen nicht auffallen, sondern in gemeinsamem weichen Schmelz leuchten.

Die 27 Bildnisse des „Studio dei ritratti" samt dem Porträt Herzog Federigos mit seinem Söhnchen befinden sich heute im Louvre und in der Galerie Barberini in Rom. Sie waren in zwei Reihen übereinander angeordnet. Die Tafeln der oberen Reihe waren durch gemalte Gewölbe ausgezeichnet, diejenigen der unteren zeigten nur flache Holzdecken. Porträtwahrheit konnten natürlich nur die Zeitgenossen, der Herzog, der Papst und Kardinal Bessarion beanspruchen. Für die Köpfe Pius II., Dantes und Petrarcas waren Vorlagen vorhanden, für alle übrigen wählten die Maler auffallende, eindrückliche Gesichter, unter denen auch der semitisch-orientalische Typus gelegentlich vorkommt. Für die Auswahl der Typen, die Haltung, die Tracht, die Attribute, die Gebärden, ja für die Gegenüberstellung von Gegensätzen dienten höchstwahrscheinlich italienische Vorlagen. Im Architektonischen wechseln typisch nordisch-gotische mit südlichen Renaissanceformen. In der stark wechselnden Technik wiegt bald der pastose italienische, bald der lasierende niederländische Farbenauftrag vor, und einzelne Tafeln mögen überhaupt Werkstattgehilfen überlassen worden sein. In der mannigfaltigsten Weise durchdringen sich die Anschauungen beider Nationen, und je nachdem vorzügliche Raumlösung, klarer Bildaufbau, energische Körperdurchbildung und selbstsicheres Wesen oder gesammelte Tiefe der Kontemplation, und innere Gemütsbewegung vorwiegen, wird der Entwurf Melozzo oder Josse zu geben sein; diesem gehört jedoch die Ausführung der allermeisten Bilder, denn fast überall spricht bis ins kleinste und nebensächlichste die niederländische Wahrheitsliebe mit ihrem weichen Farbenauftrag und ihrer untrüglichen Stofflichkeit. Die verschiedenen Inschriften und das Vorkommen des Hosenbandordens beweisen, daß sich die Ausführung auf




104. Melozzo, Engel. Loreto, Basilika. Phot. Alinari.



105. Melozzo, Engel. Loreto, Basilika. Phot. Alinari.

die Jahre 1474 — 1476 erstreckt. Die meiste Ähnlichkeit mit den Aposteln auf dem Kommunionsbild zeigen Euklid, Solon, Salomon, Ambrosius, Augustinus, Duns Scotus, Albertus Magnus, Bessarion und Pius II. In die künstlerische Anschauungssphäre Melozzos dagegen gehören Platon und Aristoteles, Boethius, Seneca, Homer, Vergil, Hippokrates, Moses, Gregor, Hieronymus, Thomas von Aquino, Herzog Federigo, Bartolo Sentiniati, Pietro d'Abano und Vittorino da Montefeltre. Josses kompositionelle Schwäche mag auch die kümmerlichen Porträts Dantes und Petrarcas verschuldet haben, während er in den reichgeschmückten Gewändern des Ptolemaeus, Salomons und des Herzogs Wunder an stofflicher Treue entfaltet.

Von Melozzos Zyklus der sieben freien Künste haben sich noch vier Tafeln erhalten. Dialektik mit Herzog Federigo und Astronomie mit einer unbekannten Persönlichkeit als Ptolemaeus gehören dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, die Musik mit Costanzo Sforza aus Pesaro und die Rhetorik mit einem Cicero oder Quintilian darstellenden jungen Mann sind in die Londoner National-Gallery gelangt. Die Tafeln mit der Grammatik, Arithmetik und Geometrie sind verloren. Melozzo wechselt auch bei den Allegorien im Alter wie in der Tracht; in der jugendlichen Musik und Rhetorik dürfen wir wohl die Bildnisse der Töchter Federigos erkennen, und ihre perlengeschmückten Kleider deuten auf die Vorliebe Battista Sforzas für solche Kostbarkeiten. Zwei der Throne haben halbrund vertiefte, die beiden anderen rechteckig begrenzte Nischen als Rückwand. Melozzo belebt seine in warmen Farben strahlenden Bilder durch sein von allen Seiten einfallendes Licht, das sich jedoch vollständig dem Standort anpaßt; es unterstützt die Perspektive wie die Modellierung zu einer vollkommen klaren Raumrechnung. Die Beschränkung, die sich Piero della Francesca auferlegt hatte, fällt für Melozzo weg; bis in die letzten Winkel und alle Nebengemächer hinein soll der Raum erschöpfend dargestellt werden. Indem er die Diagonale der persönlichen Beziehungen zwischen Allegorie und Vertreter der betreffenden Kunst in die energischen Geraden der horizontalen Treppenstufen, der Throngesimse und der obersten Profile und in die Vertikalen der Wandbegrenzung und der Thronstützen einspannt, setzt er Piero della Francescas grundlegendes System fort, baut aber durch seine tieferen Räume und belebteren Figuren und inneren gegenseitigen Beziehungen zwischen diesen der Hochrenaissance eine neue Stufe. In der ausführlichen Behandlung des Gefälts, der Freude an Stoff- und Metallwerten, dem Reichtum an Zierformen an den Thronen und dem komplizierten Spiel von Lichtern und Schatten offenbart sich noch der typische Quattrocentist, der dieser Prachtentfaltung zuliebe bei dem Niederländer in die Schule ging.



106. Melozzo da Forli, Gründung der Vatikan. Bibliothek. Rom, Vatikan. Pinakothek.



107. Melozzo, Apostel. Rom, St. Peter.
Phot. Alinari.



108. Melozzo, Apostel. Rom, St. Peter.
Phot. Anderson.

In seinen Einzelfresken und Zyklen zu Rom und Loreto hat Melozzo sein eigenstes und höchstes Anliegen künstlerisch verwirklicht: die monumentale Illusionsmalerei, d. h. die vollständige Verwandlung des gegebenen Raums in einen vorgetäuschten; er tritt auch darin in Parallele zu Mantegna (Camera degli Sposi im Schloß von Mantua 1468—74). Aber Melozzo geht über Mantegna hinaus, indem er den fingierten Raum für seine Gestalten erhöht und vertieft, ja seine Vorgänge nicht direkt vor den Augen des Beschauers entfaltet, sondern auf verschiedene Raumschichten verteilt. Melozzo hielt sich nicht mehr an den architektonisch begrenzten Gewölbeausschnitt, sondern er verstärkte die Raumillusion durch die im Raum schwebenden verkürzten Figuren, welche die architektonischen Teile überschneiden; er ging also mit dieser frei plastischen Auffassung weit über Mantegna hinaus, welcher die Grenze zwischen wirklichem und vorgetäuschtem Raum nur durch reliefmäßig empfundene Figuren zu verwischen suchte. Melozzos Bibliotheksfresko im Vatikan und Mantegnas Hofhaltungsbild in Mantua stimmen als Vordergrundkompositionen miteinander überein, der Beschauer ist sogar geneigt, dem frisch erzählten höfischen Bild Mantegnas vor Melozzos befangener beziehungsarmer Zusammenstellung den Vorzug zu geben; in der freimalerischen Anordnung und ganz dekorativ erfaßter Umgebung bei Mantegna und der symmetrischen Aufstellung in römisch-grandiosem Bau offenbart sich der Unterschied zwischen ober- und mittelitalienischer Kunst, zwischen den Vorfahren Tizians und Michelangelos.

In der Sakristei von Loreto (1478) ward dem Künstler das Problem der acht frei im Kuppelraum schwebenden Engel zum Schema; die verkürzten Untersichten, die zahlreichen sichtbar gemachten Fußsohlen, die aufwärts und seitwärts gewehten Gewänder sind studiert; die Engel schweben nicht aufwärts, sondern, nach Schmarsows Vergleich steigen sie wie Glasfiguren im Wassergefäß an die Oberfläche; das Lieblingsproblem der barocken Decken- und Kuppelmaler fand hier seine erste noch nachweisbare Lösung (Abb. 104, 105).

Die Sakristei von Loreto, die in Urkunden von 1515—1517 Capella di Melozzo heißt, vereinigt mit dem ersten auf mittelitalienischem Boden nachweisbaren Versuch vollständigster Raumillusion mittels Linearperspektive auch den ersten Versuch, die frei im Raum schwebende, in Untersicht gesehene menschliche Gestalt darzustellen,



109. Melozzo, Musikengel. Rom, St. Peter. Phot. Alinari.

wozu dann noch die von Urbino her bekannte plastische verkürzte Sitzfigur und die schon am vatikanischen Fresko vorgetragene gediegene Renaissanceornamentik kommt. Sieben der gemalten kassettierten Bogenstellungen öffnen sich nach einer Landschaft; nur in einer ist der biblische Vorgang — Einzug Christi in Jerusalem — zur Ausführung gelangt. Über dem reich profilierten Gesimse, auf dem acht Propheten mit Schrifttafeln, David mit Harfe sitzen, erhebt sich das niedrige Klostergewölbe, das Melozzo in einen reichen, wenn auch etwas überladenen Phantasiebau verwandelt. Ein Ring aus Cherubim trennt mit scharfem Schlagschatten den unteren vom oberen Teil: im unteren öffnet Melozzo acht viereckige Fenster in reicher Umrahmung; hier sind die acht Engel mit ihren Passionsemblemen hereingeschwebt und scheinen zum Gewölbe emporzusteigen; der Wind, der durch die Fensteröffnungen hereinweht, bläht ihre Gewänder. Tunlichst läßt Melozzo diese schlanken und zarten Gestalten in Haltung und Farben wechseln, aber die Neuigkeit des Problems vermochte die Befangenheit und das Schematische nur zum kleineren Teil zu überwinden. Die obere Kuppelhälfte hat Melozzo rein ornamental gehalten: Delphinpaare auf abwechselnd rotem und blauem Grund, und im Scheitel ein Kranz mit dem Roverewappen. In den Propheten entfaltet Melozzo einen wunderbaren Reichtum der Charakteristik, und viele Köpfe zeigen die nächste Verwandtschaft mit solchen der Urbinater-Tafeln; die nahe Hafenstadt Ancona lieferte ja viele orientalische Vorbilder, aber auch Josse van Gents Ausdruck tiefster Ergriffenheit ist noch keineswegs vergessen. In den Propheten wie den Engeln entwickelt sich Melozzo von kleinlich brüchigen und gehäuften Faltenlagen zu wahrhaft großzügigem Wurf; die klare Farbenverteilung des vatikanischen Freskos zeichnet auch die Lauretanerfresken aus; nach ganz bestimmten Harmoniegesetzen hat Melozzo die Farbenverteilung systematisch durchgeführt.

Marco Palmezzano aus Forlì (1459 bis nach 1537) war Melozzos Gehilfe in Loreto; aber seine eigenen authentischen Werke genügen nicht, ihm die Ausführung in Loreto ganz zuzuschreiben. Seine Kuppelausmalung in der Feokapelle von S. Girolamo e Biagio in Forlì ist allerdings von Loreto abhängig; aber die weit mehr dekorative als architektonische Verzierung, das erzwungene Pathos der Propheten mit ihren z. T. recht leeren und konventionellen Gesichtern und die allen Körperbau leugnenden, oft nur mit Licht und Schatten prunkenden metallharten Stoffmassen gestatten kaum, auch nur an einen Entwurf Melozzos zu denken; sie reihen das von ihm hergeleitete Motiv durchaus in den ferraresischen Kunstkreis ein. In ähnlicher Weise reagierte auf Melozzos Einfluß: Giovanni del Sega, der in die Kuppelzwickel von S. Nicolo in Carpi die vier Evangelisten mit starker plastischer Wirkung malte.

Das ehemalige Bibliotheksfresko, heute auf Leinwand übertragen, war auf weite Enfernung berechnet; es befand sich dem Eingang gegenüber in hellstem Licht und in gewisser Höhe. Der Horizont liegt auf Sitzhöhe des päpstlichen Stuhls. Etwas mehr als die Hälfte der Bildhöhe ist somit der Architektur überlassen. Melozzo

baut aus wuchtigen rötlichen und grauen goldverzierten Pfeilern, aus Rundbogen und einer flachen blauen Kassettendecke mit goldenen Rosetten eine prunkvolle Halle, die sich hinter dem fünften vortretenden Pfeilerpaar zu einer Querhalle mit Mittelsäule und zwei Fenstern erweitert. Zur Einfassung des Gesamtbildes schmückte der Maler die Fronten der beiden vordersten Pfeilerpaare mit den aus Vasen aufsteigenden und sich verschlingenden weißen goldverzierten Eichenzweigen der Rovere auf blauem Grund. In die Sockelfront ist in ähnlicher Weise die Stiftungsinschrift eingelassen. In diese sonore Umgebung bettet der Maler die vorzüglich verteilten, mit feinstem Verständnis für Stofflichkeit vorgetragenen Farben der Figuren. Rechts thront Sixtus IV. in weißem Gewand, zinnoberrotem Kragen und Zucchetto auf karminrotem Lehnstuhl. Ihm gegenüber beherrscht der Kardinal Giuliano della Rovere, hervorragend durch seinen ehernen Kriegerkopf mit schwarzem Haarkranz, die ganze Versammlung, und zwar am meisten durch die reiche Stoffülle des zinnoberroten Kleids und weißen Kragens vor der grünlichen Folie des Hintergrundes. Umgeben ist diese in Farben brennende Figur vom kalten dunkeln oder hellen Stahlblau und hellen Ultramarin des Raffaello Sansoni in der Tracht des apostolischen Protonotars (Profilfigur neben dem Papst), des Girolamo Riario (jugendliche Person links) und des Bibliothekars Platina (Knieender, dem Papst gegenüber), dessen karminroter Ärmel wiederum die Beziehungen zu den warmen Tönen herstellt; diese klingen sodann in der äußersten Figur links, dem Stadtpräfekten Giovanni della Rovere, wieder auf. In der malerischen Durchführung, namentlich aber in der Schärfe der Charakteristik und Lebendigkeit des Ausdrucks stehen die beiden letzteren Figuren nicht auf der Höhe der übrigen (Abb. 106).



110. Melozzo, Musikengel, Rom. Phot. Alinari.

Sixtus IV. ließ nach zeitgenössischen Mitteilungen eine Anzahl Gemächer, d. h. die Stanzen im Vatikan wohnlicher ausgestalten. Was sich aus der Umgestaltung durch Perugino, Sodoma, Raffael und dessen Schule als quattrocentistisch herausschälen ließ, zeugte von einem ganz hervorragenden architektonischen Talent, das enge und gedrückte Gemächer in offene Hallen verwandelte; nur Melozzo war damals zur Lösung solcher Aufgaben in römischem Sinne befähigt. So stellt sich die Stanza della Segnatura als leichtes und doch gediegenes Gerüst mit offenen Wänden und offenem Scheitel dar; auf erhöhtem Gesims standen vor freier Luft Einzelfiguren aus früheren wie dem damaligen Pontifikat nebeneinander; Giulio Romano hat sie im Auftrag Raffaels kopiert; in den Besitz Giovios gelangt, wurden sie in dessen Elogien in Holzschnitt veröffentlicht. Ihrer Gruppierung nach Juristen, Theologen, Poeten und Philosophen entsprach die Anbringung der allegorischen Gestalten am Gewölbe. — Im Burgbrandzimmer lassen sich von Peruginos Zutaten die architektonische Umdichtung der Decke, der Kranz mit den Wappen Nikolaus V., die Einfassungsbogen der Wandfresken und die Riario-Rose als Zwickelfüllung als dem Kunstkreis Melozzos entsprechend herausheben; ihm ist vielleicht auch die architektonische Gliederung der Decke in der Sala d'Eliodoro mit den ausgespannten Teppichen (?) zuzuschreiben.

Melozzo hat sich etwas später im Himmelfahrtsfresko in Sti. Apostoli in Rom (um 1481) selbst korrigiert. Zwar steht Christus auf einer Wolkenschicht; aber der grandiose Schwung seiner Körperlinie, der geblähte Mantel, der ausgestreckte linke und der erhobene rechte Arm reißen die Blicke in den Raum hinein und aufwärts. Über die buchstäbliche Auffassung des Schwebens (Loreto) ist Melozzo hier zur suggestiven Gesamtbewegung gelangt; er hat die Figur nicht mehr sich selbst überlassen, sondern die übernatürliche Bewegung aus ihr selbst zu entwickeln gesucht. Rings um Christus wimmeln die anbetenden Kinderengelchen durcheinander; alle Eintönigkeit weiß Melozzo zu vermeiden! In den musizierenden Engeln verstärkt sich diese den Himmelsraum erfüllende Bewegung: verkörperte Sphärenmusik. Jedes Instrument verlangt andere Körperhaltung: der Maler verbindet diesen Wechsel mit Abstufung in der Verkürzung und mit verschiedenen Altern und Graden innern Miterlebens. Für seine Massenwirkung in die Ferne



111. Bramante, Bewaffneter. Mailand, Brera.

brauchte er ein urgesundes Geschlecht in der Fülle unberührter Schönheit und ländlich bodenständiger Kraft; er mildert die Herbigkeit Pieros zu weicher sinnlicher Schönheit voller Gesichter, großer strahlender Augen, eines linienreichen Mundes und einer prächtigen Fülle hellerer und dunklerer Locken und weicher und trotzdem kräftiger Hände; wie einzelne Engelsköpfe unmittelbar auf Raffaels römisches Schönheitsideal hinweisen, so bereitet Melozzo im grandiosen Schwung seiner Kurven, in der Bedeutsamkeit der betonten Richtungen, in den gewichtigen Überschneidungen und in der Einfachheit der Gewänder ebenso unmittelbar auf Michelangelos Sixtinafresken vor. Die vier erhaltenen Apostelköpfe lassen auf ebenso reichen Wechsel in Alter, Verkürzungen und Affektäußerungen schließen; glühende Sehnsucht und stille Resignation des Alters dürften die beiden äußersten Pole dieser Gefühlstonleiter bezeichnen Abb. (107, 110).

Melozzos Glanzleistung, die Ausmalung der Chorkuppel von St. Apostoli in Rom wurde beim Neubau (1701) zerstört; ein Fragment, der gen Himmel fahrende Christus, fand im Treppenhaus des Quirinalpalastes eine Aufstellung, die seinen Qualitäten nicht vollauf Rechnung trägt; vierzehn andere Stücke hängen heute in der Sakristei von St. Peter: acht musizierende Engel, vier Büsten von aufwärtsblickenden Aposteln und zwei Stücke mit Putten auf Wolken. Wiederum hatte Melozzo die Niedrigkeit der Halbkuppel durch die optische Täuschung kühner Verkürzungen zu überwinden. In der einstigen Chortribuna von Sti. Apostoli befand sich neben den Fenstern ein Fries mit der Darstellung einer Weinlese mit zahlreichen Gebäuden. Der Gedanke, Christus als Weinstock, gab das Thema; Benozzo Gozzoli mochte die Darstellung im einzelnen beeinflußt haben. Am Rand der Kuppel reihten sich in Landschaft wohl die Apostel zu beiden Seiten an Maria an; über ihr befand sich die Gestalt Christi. Wohl zu beiden Seiten füllten die musizierenden Engel die höhere Region. In den Gewändern der Apostel, hauptsächlich aber in denen der Engel und deren Flügeln kombiniert der Maler auf das glücklichste die wenigen Farben: Weiß, Hellblau, Dunkelgelb, Rot, rötliches und bläuliches Lila und Grün mit dem hellen Fleischton und den blonden und rötlichen, bei den Aposteln meist weißen Haaren, vor blauem Grund; die nur in Goldtupfen aufgesetzten Nimben passen mit ihrem milden Glanz vorzüglich zu den lieblichen Zügen. Aus Maßstab, Haltung und Stärke der Untersicht läßt sich ihr ursprünglicher Platz annähernd bestimmen. Auch wo auf gleichem Instrumente musiziert wird, wechselt der Maler in der Haltung seiner Engel: wie grundverschieden sind doch die drei Lautenspieler! Die Geige spielenden Engel unterscheidet Melozzo durch Grad der Verkürzung und Neigungswinkel des Kopfs, d. h. er brachte sie in verschiedener Höhe des Gewölbes an. Ernst wie ein jugendlicher Kapellmeister den Taktstock, handhabt ein Engel den Stab des Triangels, in wuchtiger Breite und in der Diagonale verkürzt baut er den Engel mit der Handtrommel; keinem Forscher ist schließlich die an bacchantischen Jubel und mänadenhafte Ausgelassenheit erinnernde Tanzbewegung des Tambourinschlägers entgangen. — Etwa gleichzeitig mit dem Chorfresko von Sti. Apostoli malte Melozzo, natürlich mit Hilfe von Schülern im doppelten Krankensaal des Ospedale di Sto. Spirito in Rom in sechsunddreißig breiten, ziemlich niedrigen Feldern die Geschichte des Hospitals von seiner Gründung durch Innocenz III. bis zur Erneuerung durch Sixtus IV.; die etwas eintönigen Zeremonienbilder begleiten die von Platina gedichteten Verse.

Donato Bramante (1444—1514) aus Urbino oder Casteldurante hat Melozzos Kunst freier und mehr in ihren wesentlichen Grundlagen erfaßt, als der hauptsächlich am Formalen hängende Palmezzano. In Wanddekorationen al fresco löste er das Problem der vollplastisch im architektonisch umgrenzten Raum stehenden, durch Lichtführung als raumverdrängendes Volumen betonten Figur in Kontrapost und mehr oder minder stark verkürzter Untersicht. Allein Bramante erreicht nicht die Standfestigkeit und absolute Sicherheit in der Haltung wie Melozzo; er bleibt am Äußerlichen haften. Seine überlebensgroßen Männergestalten aus Casa Panigarola (oder Prinetti) in Mailand, zwischen 1480 und 1482 gemalt (heute in der Brera daselbst), walten nicht in weiten Räumen, sondern stehen gleichsam als Statuen in halbrunden Nischen. An Melozzos Kunst knüpfen zwar die herrlich gebauten Köpfe, der reiche Wechsel an Typen und die weiche Schönheit einzelner Züge an; aber die Hände sind nicht mit dem Können Melozzos geschaffen. Auch zeigt die Modellierung nicht entfernt dieselbe Weichheit wie bei denen des Forlivesen. Die Halbfiguren des Heraklit und Demokrit, begleitet von Büchern und Globus, zeigen grimassierende Gesichtszüge. Den gleichen robusten Körperbau gab Bramante auch seinem „Christus“ in der Kirche von Chiaravalle.



112. Signorelli, Geißelung. Mailand, Brera. Phot. Alinari.

1477 hatte er (anscheinend) in Bergamo am Palazzo Pubblico und in einem Saal desselben Bildnisse der griechischen Philosophen in Chiaroscuro zu malen. — Bei den Männerfiguren der Casa Panigarola in Mailand — Dichter und Krieger — verwandte der Maler für die Nische Kapitellformen, die sich wesentlich verfeinert, in seinen eigenen Bauten wiederfinden; Sakristei von S. Satiro und Canonica von St. Ambrogio. — Das Problem der Verkürzung ist am „Argus“ im Kastell zu Mailand noch stärker ausgebildet. Den gemalten reliefierten Fries zeigt auch der mit Bramantes Namen signierte aber wohl nur in der Zeichnung von ihm herrührende Stich mit architektonischen Motiven und wir finden ihn auch in der Sakristei von S. Satiro. Ähnliche Friese an Casa Silvestri in Mailand werden Bramante von Vasari zugeschrieben. Später, als er seinen Ruhm als Architekt zu begründen begann, scheint er noch die malerische Ausstattung von Palästen geleitet zu haben.

Luca Signorelli entfernt sich am stärksten von Piero della Francesca und nimmt am meisten Florentinisches auf; wie Antonio del Pollajuolo geht er von der bewegten Aktfigur aus und sucht dieser möglichst viele Stellungen abzugewinnen; seine großen Fresken in Orvieto erscheinen zunächst als Sammlungen von Aktproblemen. Linear- und Luftperspektive treten bei ihm zurück, der Landschaft hat er im allgemeinen sehr wenig Interesse zugewandt. Was ihn erfüllt, ist das



113. Signorelli, Beweinung Christi. Cortona, S. Niccolo. Phot. Alinari.

Körperliche und Seelische der Aktfigur. Um einer rein sinnlichen Wirkung willen bringt er auf Tafelbildern und Fresken zahlreiche Rückenakte an, und sein Interesse für das Problem der Struktur, der Klarheit jeder Form und der Ursächlichkeit jeder Bewegung heißt ihn mit Vorliebe kahle Schädel darstellen. Darum ist ihm die vollständige Individualisierung aller Gestalten Nebensache; abgesehen von den wirklichen Porträts begnügt er sich mit einer Anzahl immer wiederkehrender Typen. Indem er die Erzählungen, hauptsächlich die Fresken des Weltendes in Orvieto, durch möglichst raschen Wechsel der Stellungen zu beleben sucht, greift er zu zähen, explosiven Bewegungen und gewagten Verkürzungen, denen öfters die richtigen Verhältnisse fehlen. Diese übersieht seine überquellende Phantasie, die „in Orgien der endlich entbundenen Handlung schwelgt". Darin geht eben Signorelli weit über die Brüder Pollajuolo hinaus, daß er die stärksten Bewegungen nicht allein als körperlichen Mechanismus auffaßt sondern ihnen eine weit abgestufte Skala von Affekten zur Begleitung gibt. Die große Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen ist für ihn Ausdruck starker, wirkender Kraft. Die Ausdrucksbewegung der Gestalt, d.h. die von ihren momentanen Affekten diktierte Erscheinungsform bildet das Element seiner Gestaltung im Großen. Zu einer Eurythmie im Hodlerschen Sinn sind gewiß reiche Ansätze vorhanden; allein Signorelli hing als Künstler des Quattrocento noch zu sehr am Einzelproblem und am Materiellen der Erscheinung, um zu einer rein idealen Kunst zu gelangen. Aber darin, daß er überhaupt versuchte, Gefühlsinhalte zu Gestaltmotiven zu formen, packt er Michelangelos Problem an und ragt über den Kreis der führenden Florentiner hinaus. Indem schon betont wurde, daß Signorelli über eine reiche Skala von Affekten verfügte, war auch angedeutet, daß ihm der Ausdruck beseligter Ruhe und elegischen Träumens geläufig war, so in Heiligenbildern und mythologischen Szenen, aber auch in den Orvietaner und Sixtinafresken. Eckig und grob sind die Hände geformt, und doch weiß der Maler zarte Empfindung bis in die Fingerspitzen zu leiten. Mit harten und scharfen Linien umreißt er große Flächen ja, im Gegensatz zu seinen florentinischen Vorbildern holt er nicht die Einzelform pedantisch heraus, sondern er baut die Körper aus breiten, eindrücklichen Licht- und Schattenpartien auf; die prägnante Fläche spricht bei ihm noch mehr als die ziselierte Form. Werke der Bronzeplastik mögen dauernd seine gestaltende Phantasie beeinflußt haben. Im Kolorit steht Signorelli weit hinter Piero und Melozzo zurück; entweder stumpf und trocken, oder zäh und doch tiefleuchtend, meist mit schweren und tiefen Schatten, welche die Greisenköpfe gleichsam zerpflügen, so gibt sich seine Farbe. Klein ist deren Auswahl: klarer, ziegelroter oder tiefbrauner Fleischton, Rot und



114. Signorelli, Heilige Familie. Florenz, Uffizien. Phot. Alinari.

Gelb als die beliebtesten, durch Grün, Graublau und Lila gesteigerten Gewandfarben; eigentümlich ist für ihn die Goldpunktierung auf tiefem Grundton. War nun Signorelli kein Kolorist, so studierte er doch Lichtführung, Schlagschatten und Reflexlichter auf das Sorgfältigste. Als Landschaftsmaler beansprucht Signorelli, wie schon angedeutet, nur geringe Bedeutung. Die Entfernungen drückt er nicht durch Luftperspektive aus. Selten verwendet er Landschaftsbilder der Wirklichkeit. Es paßt zu der seinen Figuren eigenen Herbigkeit, daß er die Hintergründe meist kahl ließ. Dazu führte er höchstens schroffe Felsentore auf und besetzte seine Hügelkämme mit Baumreihen. Nur in einer Predella der Galerie von Perugia entschloß er sich zu einer anmutigeren Landschaft: Fluß zwischen bewaldeten Hügeln. In der trotzdem eingehend geschilderten Vegetation bevorzugt Signorelli die Sommerflora.

Biographisches. Luca di Egidio Signorelli geboren wahrscheinlich gegen 1450 in Cortona. Das älteste größere Werk bezieht sich laut Vasari auf S. Lorenzo in Arezzo (1472); von 1474: stark beschädigtes Freskogemälde im Turm des Kommunalpalastes von Città di Castello. Im Jahr 1475 befand sich der Maler in Florenz. Seit 1479 bekleidete er öffentliche Ämter in Cortona; am 26. VIII. 1479 und 25. VIII. 1481 in den Consiglio Generale daselbst gewählt. In diese Zeit dürfte die Ausmalung der Sagrestia della cura an der Basilika von Loreto fallen. Erst Ende 1482 konnte er in Rom anwesend sein. Dort malte er 1482 — 83 in der Sixtinischen Kapelle in Pietro Peruginos Schlüsselübergabe zwei Apostel und drei Porträtfiguren, und, unter weitgehender Mitwirkung seines schon in Loreto nachweisbaren Gehilfen Piero Antonio Dei (sonst unter dem irrigen Namen Bartolommeo della Gatta bekannt) das Fresko mit den letzten Taten des Moses. Im Vertrag von 1481 wird Signorellis Namen noch nicht genannt. 1484 in Perugia und Gubbio; 10. I. 1485 Verpflichtung, eine Kapelle in St. Agata in Spoleto auszumalen (nie ausgeführt). 1485 und 1486 wieder in Cortona in öffentliche Stellen gewählt. 1488 erhielt er für die Prozessionsfahne der Vergine Addolorata in Città di Castello das Bürgerrecht dieser Stadt. 1488—90 wiederum Wahlen in öffentliche Ämter, doch war der Maler im Dezember 1490 von Cortona abwesend; 1491—97 erneute Wahlen; aus dieser Epoche sind verhältnismäßig nur wenige Werke erhalten: Altarbild in der Kathedrale von Volterra, und ein Altarwerk in S. Francesco ebenda (1491), Anbetung der Könige für Città di Castello (1493), Prozessionsfahne für Sto. Spirito in Urbino (1494), Altartafel mit Geburt Christi für S. Francesco in Città di Castello (1496), Freskogemälde mit Erzählungen aus der Legende des heiligen Benedikt im Kreuzgang von Monte Oliveto (1497), Altartafel in S. Agostino in Siena (1498). In der Briziokapelle des Doms von Orvieto, deren Ausmalung Fra Angelico begonnen, Perugino und Antoniazzo Romano hätten vollenden sollen, malte Signorelli vom 25. V. bis 25. XI 1499 das halbe Gewölbe; 1500 Auftrag zu weiterer Ausmalung, 1502 Abzahlung. Unterdessen in Cortona wieder zu öffentlichen Ämtern gewählt. 1502 in Cortona: Kreuzabnahme für Sta. Margherita, heute im Dom. Seither immer mehr von seiner öffentlichen Stellung in Anspruch genommen, überließ er die Ausführung der bestellten Gemälde mehr und



115. Signorelli, Pan. Berlin. Phot. Hanfstaengl.

mehr seinen Schülern. 1506 in Siena für den Entwurf des Salomon-Urteils für den Dompaviment, 1507 in Arcevia für ein Altarwerk in die Kirche S. Medardo, 1508 mit Perugino, Pinturicchio und Sodoma zusammen in Rom, im Dienst Julius II., ebenso 1513, und diesmal in Beziehungen zu Michelangelo; als Unterbruch seines jetzt andauernden Aufenthalts in Cortona, wo er 1523 starb. In dieser Zeit entstanden mit seinem Namen signierte Schülerwerke. — In Signorellis Biographie betont Vasari sein vornehmes Auftreten und seine gewählte Kleidung und ebenso ein Gehaben, das weit mehr die Magistratsperson als den Maler erraten ließ.

Der künstlerische Entwicklungsgang Signorellis bietet wenig Interesse; mit den Fresken von Orvieto ist der Höhepunkt erreicht. Lange war das künstlerische Bild Signorellis durch die vielen minderwertigen Schulwerke getrübt.

In der Geißelung Christi (Mailand, Brera) beweist Signorelli, wie er sich mit den Problemen der Brüder Pollajuolo gründlich vertraut gemacht hat, ihre Auffassung aber durch eine Großzügigkeit in Lichtführung und Modellierung überwindet. Der sein Schwert aus der Scheide ziehende Jüngling zur Rechten vereinigt verschiedene typische Eigenschaften Signorellis: den starken Gefühlsausdruck in dem zur Seite geneigten, schön profilierten Kopf, und ferner die militärische Haltung. Robert Vischer weist darauf hin, daß Città di Castello, wo Signorelli ja wiederholt weilte, als Militärlager mit strenger Zucht dem Künstler derartige Vorbilder in Fülle bot. Die hell beleuchtete Hintergrundsarchitektur mit ihrer Pilastergliederung, hauptsächlich aber ihren antikisierenden Reliefs zeigt zum erstenmal des Malers Einfühlungsvermögen in die antike Richtung (Abb. 112).—In der Beschneidung Christi (London, National-Gallery) und der Madonna mit Engeln, Heiligen und Stifter (Cortona, S. Domenico) ordnet Signorelli symmetrische, durch Zusammenneigen geschlossene Gruppen vor architektonischem Hintergrund, und verwendet die charakteristischen Haltungen und Typen. Die „Beschneidung", in welche er eine reiche Skala von Ausdruck entfaltet — von stiller Versonnenheit durch tiefe Ergriffenheit bis zu prophetischer Begeisterung — rückt er die Gruppe nah an den Nischenhintergrund, so daß er den freien Vordergrund durch Bodenmusterung zu intensiver Raumwirkung heranziehen kann; dies unterstützt er durch kleine Gegenstände: Schüssel und das beliebte Motiv des offenen Buches. Wenn ein Werk, so verrät die Madonna in der Brera in Mailand Piero della Francescas Nachwirkung auf Signorelli; dieser entfaltet hier seine technische Eigentümlichkeit, die Modellierung durch ein Übersäen der Lichtstellen durch Goldpünktchen zu erhöhen. Das Tondobild der heiligen Familie in den Uffizien offenbart Signorellis starkes Kompositionstalent: Einspannen der Figuren in einige führende Richtungen und einen der Bildform angepaßten engen Zusammenschluß. Große, schwere Faltenmotive, gespreizte Finger, bunt gestreiftes Tuch, die feine Modellierung bei Maria, die derbere und kontrastreichere bei Joseph, das zarte Profil der Madonna und deren sorgfältig ausgeführte Haarlocken, der knochige kurzgeschorne Schädel Josephs mit dem verkrümmten Ohr mögen als weitere Charakteristika des Meisters gelten (Abb. 114).

In einer nunmehr anzuschließenden Gruppe von Gemälden behält Signorelli die schlanken Gestalten und deren räumliche, luftige Gruppierung bei, allein die Intensivierung der Gebärden erstreckt sich von einzelnen auf fast alle Figuren, so in der Louvrepredella mit der herrlich beleuchteten Geburt Johannis des Täufers, so in der Prozessionsfahne von Sto. Spirito in Urbino (1494) mit ihren beiden Darstellungen: Die Kreuzigung baut Signorelli symmetrisch und schmückt die Landschaft mit antiken Bauten. Im Pfingstfest suchte er der bewegten Versammlung durch kahle Wände als Szenerie eine wirksame Folie zu geben; aber er stört die einheitliche Bildwirkung durch den aufdringlichen Plattenboden. — Das Altarbild im Dom von Perugia (1484) unterscheidet sich durch seine gelockerte, aber allzustark mit parallelen Vertikalen sprechende Komposition von allen späteren derartigen

Werken. Um das tiefernste Wesen der Madonna gruppiert der Maler links die schwärmerische Verzückung des jugendlichen Johannes Baptista und den Fanatismus des ausgemergelten, auf seinen Stab gestützten Onuphrius, rechts die Befriedigung stiller Pflichterfüllung im heiligen Stephanus und den Frieden des Forschens im alten Herculanus; leise nur läßt der nackte Musikengel seine Mandoline erklingen. Gegenüber früheren Altarbildern läßt Signorelli das Architektonische vor dem Figürlichen ganz zurücktreten. Dieselbe Vereinigung von Resignation, leiser Wehmut, innigster Hingabe und zufriedenem Aufgehen in seiner Beschäftigung überträgt Signorelli im „Pan" (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) ins Mythologische, wobei er aus aufrechten und gebückten, dazu einer sitzenden und einer liegenden Figur, aus leuchtend weißen und tiefbraunen Körpern eine dem Perugiabild ähnliche nur bewegtere Symmetrie aufbaut. Ein Triumphbogen, im Sitzen schlafende und stehende Figuren sollen die antike Heimat dieses poetischen Traumbildes verdeutlichen. Die Werte, die sie ins Bildganze hineintragen, sind wesentlich malerischer Natur, wie ja auch die Modellierung der Hauptfiguren vorab den Gegensatz von Hell und Dunkel aufsucht. Die Figur des Pan hat als Quelle den Kommentar des Servius zu Vergil, Buccolica II. 31; in der weiblichen Gestalt links ist Syrinx zu erkennen; die übrigen Hauptfiguren wären nach Roger Fry (Monthly Review, Dezember 1902) als vier Phasen des menschlichen Lebens zu deuten: die Liebe in dem zu Pans Füßen liegenden Jüngling, die Kunst im Flötenbläser, die geistige Tätigkeit im disputierenden Alten neben Pan und die kontemplative Rückerinnerung im gebückten Greis rechts (Abb. 115). — Die Madonna der Uffizien vereinigt mit dem christlichen Thema das antike Hirtenidyll. — Die beiden Tafeln mit je drei Heiligen, die zu den bezeichnendsten und besten Tafelbildern Signorellis gehören (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) bildeten bis 1759 die Flügel des für St. Agostino in Siena 1498 gemalten Altarwerks; die Predellenstücke befinden sich in der National-Gallery of Irland in Dublin und in englischen Privatgalerien.



116. Signorelli, Apostel. Loreto, Basilika. Phot. Alinari.

Nicht so unbedingt wie Piero della Francesca und Melozzo da Forlì war Signorelli zum Freskomaler geschaffen. Seine Stärke blieb auch da die Einzelfigur oder die kleinere Figurengruppe, während er hinsichtlich der Komposition weit hinter den beiden genannten Meistern zurückblieb. Er ist nicht Illusionsmaler in dem Grade wie Melozzo, und in grundsätzlichem Gegensatz zu Piero will er möglichst viel an Geschehen und an Figuren in möglichst weitem Raum, den er aber nicht zu gliedern versteht. Deshalb gehören seine disputierenden Apostel und anderen Figuren in der Sakristei von Loreto zu seinen unbedingten Großtaten. In der Sixtina gebot die Art des Auftrages eine Gliederung in Einzelszenen. Am offenkundigsten zeigt sich Signorellis Schwäche im Komponieren in den Fresken von Monteoliveto, deren Einzelerzählungen in Figürliches und Szenerie zerfallen, ohne daß irgend ein fein ausgebildetes Landschaftsgefühl die Gegensätze zu versöhnen vermöchte. Die Fresken der Briziokapelle im Dom von Orvieto werden freilich in erster Linie um ihrer Einzelfiguren willen geschätzt werden; aber mag auch im „Antichrist" Signorellis Schwäche wieder grell hervorstechen, so läßt sich das Verzettelte bezw. Zusammenballen zu einem wirren Knäuel bei den anderen Darstellungen recht wohl begründen.



117. Signorelli, Krönung der Seligen. Orvieto, Dom.
Phot. Alinari.

In der Sakristei von Loreto bediente sich Signorelli in weitgehendem Maße der Mithilfe des Piero d'Antonio Dei aus Florenz, einer durchaus unselbständigen, allen Einflüssen zugänglichen Kraft. Zwei für S. Rocco in Arezzo gemalte Tafeln zeigen ihn im Fahrwasser des Antonio del Pollajuolo; die für S. Giuliano in Castiglione Fiorentino gemalte Madonna verrät Botticellis Einfluß; auf die Assunta in S. Domenico in Cortona wirkte Melozzo ein. In der Sixtina war er der Gehilfe Signorellis und Peruginos (Abb. 116).

Am Gewölbe der Sakristei an der Wallfahrtskirche von Loreto (um 1479) mit seinen schmalen Kappen verteilen sich die Evangelisten, Kirchenväter und musizierenden Engel und die Apostel an den Wänden auf beide Meister und auf Perugino, doch so, daß Signorelli der größte Anteil zufällt. Qualitätsunterschiede lassen sich hier leichter durch das allmähliche Wachsen der künstlerischen Kraft, als durch Annahme verschiedener Hände erklären. Dem Cortonesen schreibt Schmarsow auch die malerische Dekoration des Nischengrabes von Juan Diego de Coca, Bischof von Calahorra in Sta. Maria sopra Minerva in Rom zu (1477).

In der Sixtina malte Signorelli in Peruginos Schlüsselabgabe die beiden Apostel hinter Christus und die Bildnisse Alfonsos von Kalabrien, Giovannis de Dolci und eines Unbekannten (nach Steinmanns Deutung). Auf dem „das Testament des Moses" betitelten Fresko vereinigen sich im Vordergrund: 1. Übergabe des Amtes durch Moses an Josua, 2. Verlesung des Testaments vor den versammelten zwölf Stämmen. Im Hintergrund: a) Auf dem Nebo zeigt ein Engel dem Moses das gelobte Land. b) Moses steigt vom Berge herab. c) Bestattung Moses. Signorelli fertigte den Entwurf; auf Piero Dei geht ein Teil der Ausführung zurück, der sich durch Lahmheit der Umrisse, Schwäche des Ausdrucks, hartes schematisches Gefält und Goldstrichelung zu erkennen gibt, während Signorelli auch hier an der Goldpunktierung festhält. Deis Hand läßt sich am leichtesten in der Frauengruppe und den zwei Putten beim lesenden Moses, im stabreichenden und im herabsteigenden Moses erkennen; der lesende Moses, der den Stamm Levi versinnbildlichende nackte Jüngling, der auf den Stab gelehnte Alte ihm gegenüber und zahlreiche Porträts sind für Signorelli charakteristisch. In anmutiger symmetrisch gebauter Gebirgslandschaft verteilte er die Episoden so, daß sich die zwei Szenen vorn wie eine Mauer vor die Ferne schieben, indessen die Nebenepisoden gleichsam landschaftliche Staffage bilden. Wo Signorellis Hand auch ausführend war, gab sie den Figuren die ihm eigene tiefe Innigkeit und Ergriffenheit.

Im Kreuzgang von Monte Oliveto Maggiore malte Signorelli unter Mitwirkung von Schülern acht Episoden aus der Legende des heiligen Benedikt, unter denen sich der Fastenbruch zweier Mönche durch hervorragend feine Lichtwirkung auszeichnet.

In den Fresken der Briziokapelle im Dom von Orvieto (Abb. 117) hat Signorelli das weiteste Feld für sein persönlichstes Problem gefunden; hier hat er sich am reichsten und mannigfaltigsten entwickelt. Im Anschluß an Fra Angelico und Gozzoli waren vier Kappen des Gewölbes mit Heiligen zu bemalen; am besten gelang die Individualisierung beim Chor der Patriarchen. Die Wände zerfallen in die großen figürlichen Darstellungen der letzten Dinge und in die reich verzierten Sockel. In der rechteckigen Kapelle verteilen sich nun die sechs Fresken zu vier auf die einheitlichen Wände, zwei auf die Eingangs- bezw. Altarwand. Das Wirken und Ende des Antichrists (linke Wand), zerfällt in eine Reihe von Gruppen, lockeren und dicht gedrängten, in welchen der Meister die verschiedenartigsten Stellungen erprobte. Als Raumfaktor benützt er im Hintergrund einen Phantasiebau mit tiefen Säulenhallen. Da, wo das Fresko an die Eingangswand anstößt, brachte der Maler neben der Porträtfigur Fra Angelicos sein Selbstbildnis an. Diese einzig dastehende Darstellung schöpfte Signorelli aus den geistlichen Schauspielen. —

Zwischen Schild- und Türbogen der Eingangswand brachte er die Prophezeiungen vom Weltende und deren grauenhafte Erfüllung an, dort leidenschaftliche Gebärden und heftiges Erstaunen, hier entsetztes Fliehen, vom-Schrecken gelähmt-sein, jähes Hinstürzen und hilfloses Daliegen. Durch Überschneidung der gemalten architektonischen Einfassung hat der Maler die Illusionskraft gesteigert. — Auferstehung der Toten: Auf ödem Blachfeld, über dem auf den Wolken zwei herrliche Engel in die Posaunen stoßen, stehen die Toten, vereinzelt und in Gruppen, meist wieder mit Fleisch angetan, einzelne als Skelette, wenige nur ihrer Glieder mächtig, die meisten noch wie gelähmt; ganze Körper und Skelette erheben sich aus der Erde. Wie herrlich hat Signorelli das Brausen in den Lüften und die nur allmählich weichende Todesstarre unten voneinander unterschieden. Aber die Komposition folgt zwei entgegengesetzten Prinzipien: in schroffstem Gegensatz zur Räumlichkeit unten steht die ganz flächenhafte Aufstellung der Engel oben. — Seine furchtbarste und wildeste Dramatik entfaltete dann Signorelli im Höllenbild (rechte Wand), wo die Teufel, an etruskische Lemuren erinnernd, die von gerüsteten Engeln gestürzten Verdammten zu Paaren treiben, zu Boden werfen, mit Stricken fesseln und unter Quälereien zum Höllenrachen schleppen. Durch den Reichtum seiner Erfindung hat Signorelli alle bisherigen derartigen Darstellungen überwunden; seine grauenhafte Phantasie verbindet ihn mit dem Barockmaler Rubens. Hier, wo die meisten fliegenden und stürzenden Figuren vorkommen, sieht man am deutlichsten, wie der Maler Studien nach dem rücklings oder bäuchlings liegenden, kauernden und hockenden Modell, höchstens im umgekehrten Sinn, sonst aber ohne weitere Korrektur verwertete. — An den beiden Hälften der Altar- und Fensterwand verknüpfte er die Kapellenhälften. An den Sturz der Verdammten schließt er auf Grund von Dantes Inferno die Darstellung der Hölle mit Charon und der brennenden Stadt an; gegenüber weisen musizierende Engel den verzückten Seligen den Weg zum Paradies. Dasselbe Thema wiederholt sich im letzten Fresko an der linken Wand. Verklärt, in Wonne bebend, wortlos gen Himmel oder vor sich hinblickend, so steht die Schar der Seligen da, indes durch die Lüfte Engel brausen, sie mit Blumen bestreuen und ihnen Kronen aufsetzen, alles unter den Klängen des himmlischen Orchesters. Signorelli schildert nicht wie Fra Angelico kindliche Himmelsseligkeit, sondern auch hier muskulöse Kraftmenschen in froher Erschütterung. Reichste Fülle an lieblichen Figuren ist Ausdruck dieser Freude; wenige Engel nur versinnbildlichten die göttliche Kraft bei der Auferstehung und dem Strafgericht. Die Sockel schmückt Signorelli mit rauschender Grotteskenpracht, in deren Mitte er ein Quadrat mit der lebensfrischen Halbfigur eines berühmten Dichters fertigt; dieses Quadrat umgibt er mit vier Kreismedaillons, in denen er in Chiaroscuro knapp und klar Szenen aus deren Werken erzählt; auffallend trifft er die Schärfe und Prägnanz der Sprache Dantes, wenn er bei dessen Bildnis Szenen des Purgatoriums illustriert.

Nach diesem Höhenflug seiner Kunst zog sich Signorelli mehr und mehr von seiner Kunst zurück; Atelierwerke mit schwerfälligen überfüllten Kompositionen und widerlichen branstigen Farben gingen nun unter des Künstlers Namen. Vielleicht war ihm zum Bewußtsein gekommen, daß die Zeit über ihn hinweggeschritten war, während kleine Landgemeinden an seinen Altarbildern noch Gefallen fanden. — Immerhin mag noch in zeitlicher Nähe der Orvietaner Fresken das ausdrucksvolle männliche Bildnis in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) entstanden sein. Der Christus am Kreuz (in Florenz, Uffizien) sucht im einsamen Aufragen des kräftigen streng frontalen Körpers und im ähnlichen Emporwachsen des Felstors und Golgathahügels in die kaum belebte Atmosphäre, sowie in den einfachen Bodenlinien und der spärlichen Bewachsung Einfühlung in die Empfindung der Hochrenaissance, und die Wucht der Gebärde bei Maria Magdalena, welche das Kreuz umklammert, ist eines Michelangelo nicht unwert, aber Signorelli kam von den schmückenden Kleinigkeiten nicht los und vermochte die Eigenbewegungen nie zum durchgehenden Rhythmus zu verbinden.

Die florentinische Malerei.

Auch in der zweiten Jahrhunderthälfte steht sie, was die Anzahl von Künstlerpersönlichkeiten und die Mannigfaltigkeit der Richtungen anbelangt, an erster Stelle. Aber hier werden die Aufgaben, welche die Umbrotoskaner in genialem Wurf zusammenfassen, sorgfältig und im einzelnen gelöst. Der alte florentinische Forschergeist verleugnet sich auch darin nicht. Langsamer und auf mannigfaltigen Wegen erreicht die Florentiner Malerei ähnliche Ziele wie die umbrotoskanische; in dieser Gruppe vereinigten die wenigen aber führenden Meister die verschiedenen in der Luft liegenden Probleme. Und war jeder Maler nach verschiedenen Gesichtspunkten bahnbrechend, so gliedern sich dagegen die Florentiner Künstler mehr nach ihren eigenen persönlichen Problemen; denn jede Aufgabe wurde hier systematisch betrieben. Auch für die rein

künstlerischen Fragen, den Kultus der Linie und Farbe, waren eigene Meister erstanden. In solchen Voraussetzungen wuchs in diesem Zeitabschnitt auch Leonardo da Vinci auf. Die Gliederung des Stoffs wird sich für diesen Abschnitt nach den maßgebenden Problemen zu richten haben; damit tritt er in Parallele mit der Darstellung der Florentiner Malerei in der ersten Jahrhunderthälfte, offenbart zugleich aber auch die Erweiterung des künstlerischen Horizontes. Es gibt keine altertümlichen Meister neben fortgeschrittenen mehr, sondern die Errungenschaften der ersten Problematiker werden weiter ausgebaut und verwertet; selbst die als „gotisierend" und reaktionär bezeichnete Richtung Botticellis kann nur im Rahmen der gereiften Anschauungen verstanden werden.

Die Problematiker der Form und der Farbe.

Alesso Baldovinetti geht in seinen frühesten nachweisbaren Kompositionen — drei Tafeln für die Sakristeischränke von SS. Annunziata — auf Fra Angelico zurück, erweist sich aber in der besonderen Beleuchtung und der sehr hellen Farbengebung überhaupt als von Domenico Veneziano beeinflußt. Wie dieser ist auch Baldovinetti während seines ganzen Lebens Problematiker der Farbentechnik und Farbenzusammenstellung geblieben. Im Gegensatz zu der dekorativen Buntheit der Spätwerke Fra Angelicos bemüht sich Baldovinetti, die intensiv farbige Wirkung durch wenige aber fein abgestufte und geschickt kombinierte Farben zu erzielen. Der Wert vieler seiner Bilder beruht auf der Zusammenstellung von Komplementärfarben; seine Malerei erzielte aber auch andere, oft ganz eigenartige Kombinationen. Undurchsichtiges weißgrünes Wasser setzt Baldovinetti zwischen graues und violettes Felsgestein und vor schwärzliche Hügel (Taufe Christi; Sakristeischränke der SS. Annunziata; Florenz, S. Marco). Das Gemälde Maria mit Heiligen (Uffizien), vereinigt vier verschiedene Rot; auch auf der Verkündigung der Uffizien flicht der Maler in den Grundton Braunlila, Braungrün und Blau die Trias Rosa, Karmin und Zinnober, begleitet von Duett Ocker und Gold. Im Landschaftlichen, von dem noch besonders zu reden sein wird, erreicht er eine bisher noch nie dagewesene Weichheit der Abtönung. Den schlechten Erhaltungszustand vieler Bilder, namentlich der Fresken, schreibt Vasari unglücklichen technischen Versuchen des Meisters zu: Er mischte seine Farben mit Eigelb und mit einem Firnis, den er vorher am Feuer flüssig gemacht hatte; er sollte die al fresco aufgetragenen, hernach al secco übergangenen Farben vor Feuchtigkeit schützen, bewirkte aber nur, daß sie da, wo sie zu dick aufgesetzt waren, abblätterten (Abb. 118).

Deutlicher ist sein hervorragendes Verdienst um den Realismus der Landschaft wie aller ihrer Einzelheiten zu erfassen. Das Fresko der Geburt Christi (Vorhalle der SS. Annunziata in Florenz, 1460 — 62) eröffnet in der Tat eine neue Epoche der Raum und Landschaftsdarstellung. Mit größter Anschaulichkeit trennt der Maler durch Überspringen des Mittelgrundes den erhöhten Vorder- vom vertieften Hintergrund, und in diesem gab er das früheste nachweisbare Porträt der weiten bebauten Arnoebene, die der helle Fluß durchschlängelt, und zu der sich die Bergkonturen herabsenken; neben der porträtartigen Treue hat der Maler auch den geologischen Charakter des flachen Schwemmlandes, an das die Berge mit scharfer Grenze stoßen, vorzüglich erfaßt. Vasaris Beschreibung des Vordergrundes wird selbst im ruinierten Zustand Wort für Wort bestätigt: Das verfallene Haus mit den vermoderten, von Regen und Eis zermürbten Steinen, um die sich eine dichte Epheuranke schlingt, das Stroh, an dem man Halme und Knoten zählen könnte, die an der Mauer emporkriechende Schlange, und das verschiedene Grün für Ober- und Unterseite der Blätter. Hinzugefügt sei der Hinweis auf die sorgfältig beobachtete Gesteinschichtung beim Absturz des Hügels, die Natürlichkeit des Baumstamms mit seiner



118. Baldovinetti, Taufe Christi. Florenz, S. Marco. Phot. Brogi.

Verästelung, die Stofflichkeit seiner Rinde und die wundervolle Unterscheidung der verschiedenen Pflanzen. Baldovinetti darf in solchen Leistungen als Vorläufer Leonardos bezeichnet werden. Wie dieser hat er nach Vasaris Bericht und nach dem Zeugnis der erhaltenen Bilder alle Kleinigkeiten der Natur nachgebildet, hauptsächlich aber die Landschaften getreu nach der Wirklichkeit gemalt. „Auf seinen Bildern sieht man daher Flüsse, Brücken, Steine, Kräuter, Früchte, Wege, Felder, Städte, Schlösser, Sand und vieles Ähnliche.“ Das Problem des Figürlichen trat dagegen bei ihm einigermaßen zurück: in eigenartiger Weise verbindet er die verträumte Anmut Fra Angelicos mit einer etwas harten und spröden Formenwiedergabe, die entfernt an den Carrandmeister erinnert. In Baldovinettis Atelier trafen sich die Maler, die bald in Florenz eine führende Rolle spielen sollten: die Brüder Pollajuolo, Verrocchio und Ghirlandajo.

Biographisches. Geb. 14. X. 1425, 1448 in der Florentiner Malergilde aufgenommen. Vom folgenden Jahr an datieren die wertvollen, nur in Abschrift erhaltenen Ricordi. 1454 übernahm er von Castagno einen Auftrag, in Sta. Maria dei Servi in Florenz eine Hölle zu malen. Die erhaltenen Werke datieren von 1460 an: 1460—62: Fresko der Geburt Christi in der Vorhalle der SS. Annunziata zu Florenz, 1461 übernahm er die Vollendung eines von Domenico Veneziano unfertig gelassenen Freskos in St. Egidio daselbst (Geschichte Mariae). In die Jahre 1466—68 fällt die Ausmalung der Grabkapelle des Kardinals von Portugal an S. Miniato al Monte. 1470—71 entstand für Sta. Trinità in Florenz die „Trinität mit Heiligen“ in den Uffizien; damit war eine Ausmalung des Chors verbunden, die aber bis auf vier Prophetenfiguren zerstört ist. Laut Vasari malte Baldovinetti den Besuch der Königin von Saba bei Salomon, und erwies sich dabei auch als vorzüglicher Porträtist; das Fresko vereinigte offenbar die vornehme Florentiner Gesellschaft. Von 1469 auf 1470 hatte Baldovinetti für St. Ambrogio in Florenz eine Altartafel zu malen, welche in der Mitte Platz für das marmorne Sakramentstabernakel ließ; dieses wurde 1485 beseitigt und durch ein Tafelbild von der Hand des Graffione (Giovanni di Michele Scheggini da Larciano) ersetzt; den Gegenstand für Baldovinettis Altargemälde bildete ein Wunder des heiligen Sakraments; Graffione fügte eine das Christuskind anbetende Maria hinzu. Auch als Mosaizist ist Baldovinetti beglaubigt. Als solcher ist er 1461 im Dom von Pisa, 1481 und 1482 an S. Miniato al Monte und 1491 am Baptisterium in Florenz, als Ausbesserer älterer Mosaiken beschäftigt. Als Mosaizist war er der Lehrer Ghirlandajos; sein Tod erfolgte 1499.

Für die zwei Sakristeischränke für SS. Annunziata malte Baldovinetti vielleicht kurz nach dem Weggang Fra Angelicos (1453) die Taufe Christi, die Verklärung und die Hochzeit zu Kana. Noch herrscht die altertümliche Symmetrie, und die Anbringung von mehr Details hebt den archaischen Schematismus der Landschaft nicht auf. Fra Angelicos Figurenideal hat sich in Sprödigkeit verwandelt und ist noch nicht durch ein grundsätzlich neues ersetzt. Die Farbenzusammenstellung aber beweist, daß Baldovinetti mit den koloristischen Problemen begann. Bei der Hochzeit von Kana stattet er den fein getönten braungrauen Saal mit weinrotem Teppich und schwarzer, weißgeblümter Tuchbespannung aus. Der Gegensatz von ockergelben Felsen und grauer Ferne läßt auch an die



119. Baldovinetti, Madonna. Paris. Phot. Giraudon.

koloristischen Probleme Piero della Francescas denken.

Zwischen 1455 und 1460 mögen die Verkündigung und die Madonna mit Heiligen in den Uffizien entstanden sein. Letztere knüpft an Spätwerke Fra Angelicos an, zeigt aber in der Komposition mehr Festigkeit und den Anteil der Figuren am Flächeninhalt der Bilder verstärkt. Wie Fra Angelico breitet Baldovinetti vorn einen bunten Teppich aus und überläßt zwei knieenden Rückenfiguren den wesentlichen Anteil an der Raumwirkung; wie jener läßt er über den schönen, hinter der Gruppe ausgespannten Brokatteppich Baumwipfel emporragen. Aber er schränkt das Vielerlei der Bilder Fra Angelicos ein, läßt die Madonna nicht mehr über den Heiligen thronen, sondern zwischen beiden Gruppen sitzen; den drallen Christusknaben legt er ihr wie eine Puppe in den Schoß. — Die Verkündigung gestaltet er gegenüber der versonnenen Weichheit Filippo Lippis zu einem erregten Vorgang: der Engel kommt herangeeilt, und Maria ist soeben erschreckt von ihrem Klappstuhl aufgestanden. Gegenüber Lippi nimmt unser Maler eine Klärung und Vereinfachung des Kolorits wie des Bildaufbaues vor. Er schließt den Hintergrund durch eine Mauer, deren Horizontale sind im niedrigen, hell beleuchteten Mäuerchen vorn (ein Motiv Filippo Lippis!) wiederholt. Schlanke Säulen mit hoch gewölbten Bogen rahmen die Hauptfiguren ein. Für Baldovinetti bildete also die Szenerie nicht Unterhaltungsmotiv, sondern den wesentlichen Faktor der Komposition. Wie in den drei frühesten Bildchen strebt er nach Schlankheit der Figuren, zu der auch die Maßverhältnisse der Säulen wie des Gerätes passen. An Lippi erinnert der zarte, das blonde Haupt leicht einhüllende Schleier. Über ihn hinaus geht die harte Derbheit des Gefälts und der Realismus des gefleckten Marmorbodens.

Mit dem Geburtsfresko der SS. Annunziata teilt die Madonna im Louvre die Arnolandschaft und deren genaue Wiedergabe und zarte farbige Behandlung; das Schwarzbraun tönt sich zu grau gemischtem Gelbgrün ab, in das der Maler, in kleinstem Maßstab und doch leicht erkennbar, Städtehineinmalt.—Maltechnik und Kopftypen widerlegen die früher angenommene Zuschreibung an Piero della Francesca.— In der Verkündigung in der Kapelle des Kardinals von Portugal an S. Miniato al Monte wählte der Künstler eine schmale, durch einfach gegliederte bunte Marmorwände begrenzte Bühne; über den Mauerabschluß ragen Zypressen und andere Bäume empor. Mit auffallend großen und starken Linien umreißt er den im Profil knieenden Engel und die en face thronende, leicht zur Seite geneigte Madonna. In der zart abwehrenden Gebärde Mariae beachte man die Horizontale der auf den Schoß gelegten linken Hand und die parallelen Diagonalen von Kopf und rechtem Unterarm. In ihrem Gewand, wie in dem des Engels, sammelt sich das Gefält zu großen Motiven. Gesichtstypen, Haarbehandlung und Faltenmotive weisen auch die Evangelisten, Kirchenväter und Propheten an Gewölbe und Lünetten der Hand Baldovinettis zu. Das Sakramentsgemälde in St. Ambrogio ist nur in sehr schlechtem Zustand erhalten; die Figuren zeigen mehr stilistische Verwandtschaft mit dem letzten nachweisbaren ungefähr gleichzeitigen Gemälde der Trinität mit Engeln und Heiligen (Florenz, Galeria antica e moderna). In der flächenhaften Symmetrie erlangen alle Tiefenhinweise nur nebensächliche Bedeutung; symmetrisch verteilt der Maler die Farben Tiefblau, Rot und Schwarz. In den Gesichtstypen, namentlich der Engelchen, waltet ein manirierter Realismus der

Häßlichkeit, der auch in den Köpfen Gottes, Christi und der beiden heiligen Mönche keine Vergeistigung erfährt. Mit diesem Gemälde stimmt (nach Giglioli) stilistisch auch die Darstellung Christi am Kreuz mit dem knieenden heiligen Dominikus überein (Florenz, S. Marco). Mit Rücksicht auf die Technik schreibt Roger Fry dem Maler ein weibliches Profilbildnis der National-Gallery zu.



120. A. Pollajuolo, Stickerei. Florenz, Domopera. Phot. Alinari.

Antonio del Pollajuolo soll hier unter Hinweis auf P. Schubrings Darstellung in „Geschichte der italienischen Plastik" nur als Maler gewürdigt werden. Geb. 1429, gest. 1498, vom Vater Jacopo d'Antonio di Giovanni Pollajuolo, sodann von Bartoluccio Ghiberti in die Goldschmiedekunst eingeführt. Seine malerische Tätigkeit ist von derjenigen seines Bruders Piero, geb. 1443, gest. 1496, nicht in allen Fällen zu trennen, denn einzelne Werke wurden von beiden gemeinsam ausgeführt. Vielfach stammt die Zeichnung von Antonio, die malerische Ausführung von Piero, mit welchem ersterer anscheinend gegen 1460 in Arbeitsgemeinschaft trat. So wurde 1460 ein studio im Palazzo Medici mit drei großen Darstellungen von Herkulesarbeiten verziert, die zwar im Original verloren, doch z. T. in kleineren Nachbildungen erhalten sind. 1467 arbeiteten beide Brüder in der Kapelle des Kardinals von Portugal an S. Miniato bei Florenz; Altarbild (heute in den Uffizien) von beiden, die al fresco gemalten Engel von Antonio. Im Jahre 1469 erhielt Piero den Auftrag, für den Magistratssaal der Mercanzia die Allegorie der sieben Tugenden zu malen. Sie verteilen sich auf die Jahre: 1469 Caritas, Fides und Temperantia (1470), Prudentia, Speranza und Justitia (1470 oder 1471?). 1470 malte Botticelli die Fortitudo. Ungefähr in die Jahre 1466—1470 fallen die Vorzeichnungen für die Stickereien für S. Giovanni in Florenz. Im Martyrium des heiligen Sebastian, 1475 für die Puccikapelle in S. Sebastiano ai Servi vollendet (heute in der National-Gallery in London), entfällt die Zeichnung auf Antonio, die malerische Ausführung dagegen dürfte Piero zuzuschreiben sein. Für Piero zeichnete Antonio auch die Himmelfahrt der Maria Magdalena in der Pieve zu Staggia bei Poggibonsi und den heiligen Christophorus, einst al fresco an S. Miniato fra le torri in Florenz, heute im Metropolitan-Museum in New York. 1483 malte Piero ohne Mithilfe des Bruders die Krönung Mariae in der Collegiata von S. Gimignano.

Antonio del Pollajuolos epochemachende Bedeutung beruht in der erschöpfenden Darstellung des menschlichen Organismus im Kontur des bewegten Körpers. Dazu sezierte er als erster Maler Leichen, um sich die genaueste Rechenschaft über die Anatomie zu geben; sorgfältigste Studien am lebenden Modell verstehen sich bei ihm von selbst. Am unmittelbarsten kommt sein künstlerisches Wollen in einem (dem einzigen) durch Namen beglaubigten Kupferstich vor: Zehn kämpfende nackte Männer. Als Verfertiger von schönen Niellen hatte Antonio auch den Schritt zum Kupferstecher getan, wohl in der Absicht, seine, als Vorlagen für Schüler berechneten Zeichnungen, in mehreren sehr genauen Exemplaren zu verbreiten; darin bildete Pollajuolo die Parallelerscheinung zu Mantegna. In seiner Technik gab er die energischen Umrisse, die Schrägschraffierung wie die feinsten Kreuzstrichlagen wieder; der Stich sollte der Federzeichnung so nahe wie möglich kommen. Darin beeinflußte Pollajuolo eine Reihe von Florentiner Stechern seit 1470.

Auf durchfurchtem Erdboden und vor ornamental behandeltem Hintergrund, den dürre, weit verästelte Stämme, Rebstöcke, und Schilfstauden füllen, vollzieht sich, ungefähr symmetrisch, der Kampf, der mit Dolchen, Krummschwertern, Äxten und Bogen geführt wird. Schilde und Krummschwerter liegen auf der Erde zerstreut. Der Künstler verteilt die Figuren auf zwei Reihen: vorn in der Mitte zwei Stehende, offenbar um eine Kette kämpfend, rechts und links je zwei, von denen einer auf der Erde liegt, der andere sich über ihn bückt, um ihn zu töten. Vier Stehende bilden die zweite Schicht; doch greift der äußerste rechts in die vordere Kampfzone ein. Ein ähn-



121. A. Pollajuolo, Kampf. Phot. Alinari.

licher Kupferstich oder eine Zeichnung liegt derjenigen Dürers mit Darstellung eines Frauenraubes (1495) zugrunde. Italienische Werke mit so stark lehrhafter Tendenz wie diese Arbeiten Pollajuolos mußten für Dürer Offenbarungen sein (Abb. 121)

In der Art eines Schulprogramms vereinigt der Künstler in diesem Stich eine Fülle von Bewegungsmöglichkeiten zu einer Gruppe. Er sucht nach immer neuen Kampfarten, in denen er die Glieder tunlichst vom Körper lösen kann. Wohl deutet er eine reiche Fülle von Verkürzungen nach innen und außen an, aber mit Vorliebe entwickelt er ein Problem in reiner Frontalansicht. Alle anatomischen Kenntnisse aber dienen letzterdings nur dem Problem der stärksten Bewegung. Die Form setzt sich ganz in Linie und Nerv um, hat sich in lauter Spannkraft umgewandelt; ein Weniger an Muskelfülle wird durch ein Mehr an Energie ersetzt. — Zwei Bildchen der Uffizien, Herkules mit der Hydra und Herkules den Antäus würgend, bringen nun gleichsam die Anwendung der anatomischen Übungen auf das mythologische Gebiet. Beide Male das Kampfesmotiv auf der Höhe z. T. vor ebener toskanischer stimmungsmäßig erfaßter Landschaft, z. T. vor freier Luft entwickelt. Im Kampf mit der Hydra vereinigt der Maler starke Ausfallstellung mit einer jede Muskelbewegung genau registrierenden Umrißzeichnung und einer unerhört wilden Zerfahrenheit des Gesamtumrisses, an der sich Löwenfell, erhobener Arm und die Hälse der Hydra beteiligen; das stark lineare Sehen, das sich in dieser, wie der Antäusgruppe kundgibt und die fast reliefmäßige Entwicklung des ganzen Problems erinnern an das klassische Altertum. Hier wie beim „Kampf der Nackten“ verwendet Pollajuolo oft die chiastische Stellung der Gliedmaßen; als besondere Merkmale seiner Ausdrucksweise mögen die spitz hervortretenden Kniescheiben und die auf der Erde oder einer runden zufälligen Unterlage sich festkrampfenden Zehen beachtet werden. Verzerrte Gesichter werden ihm bei solchen Kampfesbildern zur Gewohnheit. Im Antäusbild erprobt er das Gleichgewicht bei einer nach vor- und rückwärts gleichstarken Ausladung, eine Aufgabe, die später auch Leonardo unter der Bezeichnung: zusammengesetzte Gleichgewichtsrechnung erörterte. Auch hier erreichte Pollajuolos Linie den Höhepunkt an Elastizität; seine Kunst bedeutet jetzt einen noch nie dagewesenen Umsatz von Körperenergie in Linienausdruck (Abb. 122). Anlaß zur Erfüllung dieser Probleme gab auch das „Martyrium des heiligen Sebastian“ in London, in welchem der Künstler der Energie der sechs (mit Ausnahme von einem bekleideten) Schergen das Leiden des edeln kultivierten Körpers gegenüberstellte; ergreifend wirkt hier das Einziehen der Hüften, das Schwanken der Kniee, das Zurücklehnen des jugendschönen Hauptes über dem schlanken Dreieck des Halses; allein Pollajuolos Stärke lag trotzdem in der Entfaltung der brutalen Kraft: in Ausfallstellungen, in Anstrengung sämtlicher Muskeln, im scharfen Zielen und dem Ausdruck wilder Mordgier. Freilich sind die sechs Schergen in ihrer Aufstellung nach Gegensatzpaaren vom Mangel des

allzu Demonstrativen nicht freizusprechen. Den Horizont hat der Künstler sehr hoch gewählt, um seine Stellungen tunlichst ohne Überschneidungen zu entwickeln. Den flachen Mittelgrund belebt er mit Reiterfiguren, den Hintergrund, den er mit der Ruine eines Prunktors und einem Felsen einfaßt, gibt er wiederum als Porträt der Arnoebene. — Die beiden den Vorhang lüftenden Engel, al fresco in einer Lünette der Grabkapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato gemalt, dürfen als die Glanzleistungen Antonios angesprochen werden: seine gründliche Formenkenntnis und die schon zu seiner Zeit als unübertroffen gerühmte Schärfe und Klarheit der Zeichnung stehen hier im Dienst einer durchaus im großen empfundenen idealen Körperlichkeit wie geschickter Verkürzung. Die mächtige Fülle des Umrisses, der Gegensatz von Frontalität und Überschneidung, die imposanten Schwingen wie die großen Körperformen deuten vorwärts auf die Meister der Hochrenaissance. Auch in einem anderen Werke stellen sich Kraft, Elastizität, Präzision der Zeichnung und Mannigfaltigkeit der Bewegung in den Dienst eines friedlich-genrehaften Inhalts: in den Fresken mit den tanzenden Figuren einer Villa in Arcetri, die keinem Meister so nahe stehen wie Antonio del Pollajuolo. Sie bieten altetruskische Kunst in modernem Gewand. Die aus der schon erwähnten Kapelle von S. Miniato stammende Altartafel (in den Uffizien) mit dem heiligen Jakobus zwischen den Heiligen Vincenz und Eustachius auf aussichtsreichem Terrain, das gemeinsame Werk beider Brüder, stellt auch, abgesehen von Pieros Farbengebung, die Auffassung des jüngeren Bruders in klaren Gegensatz zu derjenigen des älteren. Der ausgesprochenen Sensibilität Antonios in den Figuren des Jakobus und Vincenz steht die befangene und seelenlose Schaustellung äußerer Pracht im heiligen Eustachius gegenüber.





122. A. Pollajuolo. Herkulestaten. Florenz, Uffizien. Phot. Alinari.

Das künstlerische Bild Antonios ergänzen die für die Taufkirche gefertigten, heute im Museo der Domopera aufbewahrten Stickereien mit Episoden aus dem Leben Johannis des Täufers, zu denen der Meister die Entwürfe geliefert hatte (Abb. 120, 123).

Diese Entwürfe werden von Antonio Billi, dem Codice Magliabecchiano und von Vasari, letzterer mit ausführlicher Beschreibung, erwähnt. Die Arte dei Mercanti hatte den Künstler beauftragt, für den bildlichen Schmuck von zwei Dalmatiken, einer Kasel und eines Pluviales die Vorzeichnungen zu liefern. 1479 war die ganze Arbeit vollendet. Ungefähr 1730 von den Gewändern getrennt, blieben die Stickereien zuerst in der Sakristei des Baptisteriums und kamen 1891 in die Domopera. Pollajuolos Entwürfe sind nicht mehr erhalten.

Die Stickereien scheiden sich auf Grund der Durchführung der Linearperspektive und der Landschaft deutlich in zwei Gruppen, während sich der Künstler in der Ausdrucksfähigkeit der Figuren und der Geschicklichkeit ihrer Anordnung nicht mehr überbieten konnte. In der ersten Gruppe stehen die Figuren noch vor der Szenerie; dieser fehlt der einheitliche Flucht-



123. Pollajuolo, Stickerei. Florenz, Domopera. Phot. Alinari.

punkt, und die Landschaft begnügt sich mit konventionellen, stets wiederholten altertümlichen Bergformen. In der zweiten Gruppe verteilte Pollajuolo die Figuren in die nach einheitlichem Fluchtpunkt konstruierten Räume und in die ganz porträtmäßig wirkenden, den Herkulesbildern analoge, Landschaften.

Die Allegorieen der Tugenden (1469 und 1470), für die Mercanzia, vereinigen die Charakteristica von Pieros Stil: Aufwand an äußerer Pracht in Bodenbelag und Gewandung, in die Länge gezogene Proportionen mit auffallend kurzem Oberkörper, unbeholfene, dürre Finger, vortretende Kniee, platte Füße, dazu Köpfe, welche zwischen harter Ausdruckslosigkeit in kaltem Schematismus oder einem gesucht schmachtenden Ausdruck wechseln. Piero gibt sich darin als eine mehr passive, dekorativ gerichtete Persönlichkeit zu erkennen, welcher die sprühende Energie des älteren Bruders vollständig abging. — Zwang er seine Gestalten zu Ausdruck, so verfiel er in Sinnlichkeit und affektierte Askese, begleitet von gehäuftem knitterigen Faltenwurf; das Musterbeispiel bildet sein Spätwerk: die Krönung Mariae in S. Gimignano (1483).

Dieselbe steife Preziosität gehemmter Bewegung zeigt auch das Gemälde Tobias mit dem Erzengel Raffael (Galerie von Turin), wo Antonio die Arnolandschaft wenigstens entworfen haben dürfte. In sehr bezeichnender Weise verbindet die „Verkündigung“ im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin die Leere der Typen und Unklarheit des Gefälts mit unerhörtem Material- und Farbenprunk im Palastgemach, das uns mit seiner Loggia und dem Ausblick auf Arnotal und Florenz, mit seinen reliefierten Marmorpilastern, seinen bunten Marmoreinlagen und bunten Bodenmusterungen, den Kassettendecken und dem Prunkbett so ziemlich das Prächtigste bietet, was man sich damals unter vornehmem Wohnraum vorstellte (Abb. 124). Piero sind auch der Sebastian des Palazzo Pitti und der Hauptanteil am David (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) zuzuschreiben; bei letzterem deuten allerdings die frischen und vergeistigten Züge und die scharfe Zeichnung weit mehr auf Antonio. Nur von Piero kann das steife Brustbild des Giovanni Galeazzo Sforza (Uffizien) stammen.

Die von Ulmann dem Antonio del Pollajuolo zugeschriebenen „Herkulestaten“ im Palazzo Venezia zu Rom gehören nur einem schwächlichen oberitalienischen Illusionsmaler, der in Florenz vielleicht Anregungen zu diesem Thema empfing, dem aber alles fehlte, was den Wert der Kunst des Antonio ausmacht. Es war Girolamo da Treviso. Auf Grund der Landschaft wie der Bewegungsmotive dürfen aber dem Meister die Gemälde mit Apollo und Daphne (National-Gallery, London) und Herkules mit Nessus (1467) (Sammlung Jarves in New Haven) zugeschrieben werden. Eine Stichkopie des Herkules in New Haven lag Dürers Vorstudie zum Herkules mit den stymphalischen Vögeln zu Grunde (Darmstadt, Großherzogl. Museum).

Andrea del Verrocchios (1435—1488) künstlerische Bedeutung liegt durchaus auf dem Gebiet der Plastik; als Maler ist er kaum zu erfassen, da sich außer der unfertigen und z. T. von Leonardo da Vinci ausgeführten Taufe Christi kein beglaubigtes Gemälde des Meisters erhalten hat. Nur einzelne Zeichnungen erteilen Aufschluß über Verrocchios künstlerische Eigenart. Auf Grund von Vergleichen mit Reliefs in Marmor und Ton lassen sich immerhin einige Madonnenbilder und Porträts wenigstens seiner Werkstätte zuschreiben; über seine Farbengebung herrscht noch wenig Klarheit. Erschwert wird das Verrocchioproblem noch ganz besonders durch seine

überaus produktive große Werkstätte und zahlreichen Schüler, welche während ihrer ganzen Wirksamkeit nicht viel anderes waren als Schüler ihres Lehrers. Dieselbe Tatsache hat auch Unklarheit in die Jugendentwicklung Leonardos gebracht. Durch seine Vielseitigkeit war aber Verrocchio zum Lehrer ganz besonders geeignet.



124. P. Pollajuolo, Verkündigung. Berlin. Phot. Ges., Berlin.

Verrocchio schließt sich den Realisten und Problematikern an: nackter Körper und Landschaft — nur stellt er sich die zu lösenden Aufgaben nicht mit der Schärfe eines Pollajuolo. Im Taufbild mit seiner ruhigen Zuständlichkeit und der weiten, von seitlichen Kulissen eingefaßten Landschaft nähert sich Verrocchio dem Maler Ghirlandajo; die durch starke braune Untermalung herausgetriebene Modellierung und die von ihr beeinflußten bewegten Umrisse reihen ihn den Brüdern Pollajuolo an.

Die Taufe Christi, siebziger Jahre (Uffizien in Florenz), war ursprünglich für die Vallombrosanermönche zu Sti. Salvi bei Florenz gemalt. Christus und Johannes stehen im seichten durchsichtigen Wasser, ersterer in etwas unbeholfen wackeliger Stellung, letzterer in einer Art Ausfallstellung, bei welcher der erhobene rechte Arm und das zurückgesetzte linke Bein eine Diagonale bilden. Linker Arm und Fuß des Täufers sind zu Skeletten abgemagert; sein nur untermalter rosafarbener Mantel bildet Falten von metallischer Härte. Von den beiden knieenden Taufengelchen blickt der entferntere vom Vorgang weg; seine Hände sind die eines Erwachsenen, sein Gesicht trägt die typischen Merkmale der Kindergesichter Verrocchios etwas verfeinert; das Gesicht nach unten schmäler werdend und die Haare etwas mannigfaltiger behandelt. Mit den landschaftlichen Kulissen: Palme und Felsabhang — erzielt der Maler einen gewissen Rhythmus, aber wie ledern und unstofflich wirkt die Palme, wie pedantisch, rein formal das den Steinbrüchen des Muguonetals nachgebildete Gestein, wie schematisch Graswuchs und Bäume: verschiedene Arten von Zypressen. Daß er als Erzplastiker vorzüglicher Pflanzendarsteller war, kam seinen Gemälden nicht zugute. Das Erscheinen Gottes und des Heiligen Geistes hat sich noch nicht vom archaischen Symbol befreit. Man wird weder der Christusfigur innere Ergriffenheit, noch dem Täufer Bewußtsein von der Bedeutung seiner Handlung absprechen können, aber im Vergleich mit Verrocchios Thomasgruppe an Or San Michele vermißt man das Feierliche wie Intime, und der Taufengel entbehrt völlig des frischen Jugendreizes, den der Künstler seinem Bronzedavid und einzelnen Christusknaben verlieh. — Leonardos Hand ging verklärend über dieses Bild, das zum Verständnis des florentinischen Spätquattrocento nichts Neues beiträgt; im vorderen Engelchen wie der Landschaft und Atmosphäre offenbart sich schon die neue Zeit. Vermutlich hat Leonardo auch die von Verrocchio in Tempera gemalte Figur Christi mit Ölfarbe übergangen (Abb. 125).

Auf Grund bestimmter Merkmale lassen sich zwei an Bronzeplastik erinnernde Madonnenbilder des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums sehr wahrscheinlich der Ausführung (104 A) jedenfalls dem Entwurf (108) nach in Verrocchios Werk einreihen. Betonung des Knochigen an den Händen, wie des Schwammigen und Weichen am Kinderkörper, der zu kurze Handrücken mit den Eintiefungen, die Unbeholfenheit der den Kinderkörper haltenden Hand, die metallisch behandelten Haare, die schweren Augenlider und ihre scharfe Begrenzung, die kurze, etwas aufwärts gebogene Nase, das leise Lächeln im Antlitz der Madonna, die Vorliebe für sorgfältig geordneten Kopfputz



125. Verrocchio und Leonardo, Taufe Christi. Florenz, Uffizien. Phot. Brogi.

und für bunt gestreifte Tücher, dabei eine trockene Behandlung der Landschaft wie bei den Kulissen des Taufbildes. Das Gemälde mit Tobias und dem Engel (London, National-Gallery) stimmt in geologischer und botanischer Hinsicht mit dem Taufbild überein. — Die aufgezählten Merkmale sind auch dem Engelskopf (Zeichnung der Uffizien) eigen.

Unter den Epigonen der Florentiner Malerei zeigt sich Francesco Botticini als die ungleichartigste und wandelbarste Persönlichkeit; allen bedeutsamen Einflüssen zugänglich, schillert seine unselbständige Natur bald nach der Kunst des Rosselli, Verrocchio, Botticelli u. a. m. Auch in der Durchführung zeigen sich merkliche Unterschiede; neben gewöhnlichen Durchschnittsleistungen stehen Werke, die zu den Musterbeispielen der Malerei des florentinischen Spätquattrocento zählen (Tobias mit den drei Erzengeln, Florenz, Uffizien).

Francesco di Giovanni Botticini, geb. 1447, trat am 22. X. 1459 in die Werkstätte des Neri di Bicci, der ihn in seinen Ricordi als Bemaler von Spielkarten, naibi, erwähnt, war Mitglied der Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, die jährlich am 30. XII. in Sto. Spirito an ihrem eigenen Altar das Fest der Erzengel feierte. Man hat darin das bekannte Erzengelbild zu sehen, das 1731 aus Sto. Spirito in ein Kloster gebracht, seit 1810 in der Academia di Belle Arti aufgestellt wurde. Am 28. III. 1484 erhielt Botticini von der Compagnia di Sant'Andrea della Veste Bianca zu Empoli den Auftrag für ein Altarbild, das, obschon am 1. VI. 1491 auf dem Hochaltar der Pieve in Empoli aufgestellt, anscheinend noch unfertig war und am 10. VIII. 1504 dem Sohn des Malers Raffaello Botticini (geb. 1477) übertragen wurde. Davon haben sich zwei Flügel und die drei Predellentafeln im Museo dell'opera del Duomo in Empoli erhalten. Botticini starb am 22. VII. 1497. Nur einzig und allein auf Grund dieser beiden erwähnten Bilder kann Botticinis Oeuvre durch Zuschreibungen erweitert werden. Im Altarwerk von Brozzi (bei Florenz) mag noch Neri di Biccis Einfluß erkannt werden; von Castagno erlernte er nur Äußerlichkeiten (heiliger Hieronymus, London, National Gallery) und ebenso von Fra Filippo Lippi (Komposition der Krönung Mariae im Berliner Museum, 1475) und die Blumenkränze der Engel. Willkommen war ihm natürlich die grelle Buntheit Cosimo Rossellis.

Kein Werk zeigt deutlich faßbar den Einfluß des Neri di Bicci. Die Schulung durch Verrocchio spiegelt sich dagegen im berühmten Bild der Reise des Tobias mit den drei Erzengeln am deutlichsten (Florenz, Uffizien, Abb. 126). Mit den authentischen Tafeln stimmt die plastische Schärfe der Gesichter, die steife Modellierung von Händen und Füßen, die Art des Greifens und die Oberflächenmodellierung einzelner Gewandteile überein. Trotz gewisser Mängel eignet dem Werk noch der frische Reiz eines Jugendwerks, das im Landschaftlichen, in der wundervollen Wiedergabe des Harnisches, sowie in der geschickten Abstufung von Rot den Einfluß der Brüder Pollajuolo zeigt.



126. Botticini, Tobias und drei Engel. Florenz, Uffizien. Phot. Jacquier.

Bezeichnend für Botticinis Handschrift bleiben aber die harten, den Gewandbauschen gleichsam eingerissenen Falten und die langweilige Gleichmäßigkeit der zurückgewehten Gewandteile. Die strengste stilistische Verwandtschaft zeigen bei im allgemeinen etwas schematisch gewordener Auffassung: die Madonna mit Engeln und Heiligen (im Louvre) und die Engel des Sebastiansaltars aus der Collegiata in Empoli (Museo dell'opera del Duomo), ebenso, mit Einfluß Botticellis; die Madonna mit Engeln im Garten (Tondo im Palazzo Pitti), wie auch die Anbetung des Kindes in der Galerie Estense in Modena. Cosimo Rosselli oder Ghirlandajo dürften ihn auf die Raumwirkung von Baulichkeiten hingewiesen haben; aber er weiß diese auf der Verkündigung (im Museum von Empoli) durchaus nicht in modernem Sinn mit den Figuren in Einklang zu bringen. Unter Verrocchios Einfluß steht auch der Gekreuzigte mit Heiligen (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), nur erinnern die schweren, gediegenen Gestalten und die in die Tiefe reichende Flußlandschaft mehr an Ghirlandajo.

Die Heiligen Andreas und Johannes (1491 aufgestellt, Museum von Empoli) zeichnen sich durch schlankere Körperverhältnisse, stärkere plastische Durchbildung und intensiveren Gefühlsausdruck vor früheren Werken aus; ihnen reihen sich an: Tafeln mit Augustin und Monica (Florenz, Uffizien) und heilige Monica mit Nonnen (1483, Florenz, Sto. Spirito).

Der Sohn des vorigen, Raffaello Botticini (geb. 11. IX. 1477; erwähnt bis 1520), erbte zunächst die harte Formenwiedergabe und grelle Buntheit seines Vaters, erlernte aber später unter dem Einfluß Peruginos weiche Formen und harmonisches Kolorit. Für die frühere Richtung zeugen die Heiligen Hieronymus und Sebastian (1500; im Museum von Empoli), letztere wird belegt durch die Grablegung Christi mit drei Predellen (1508; Florenz, Uffizien) und eine heilige Familie mit Martin und Barbara (Petersburg, Eremitage).

Jacopo del Sellaio (1442 — 1493), laut Vasari Schüler des Fra Filippo Lippi; 1480 hatte er zusammen mit Filippo di Giuliano eine Werkstätte auf der Piazza S. Miniato fra le torri. Sein 1478 geborner Sohn Arcangelo führte Jacopos Kunst fort.

Verhältnismäßig gut fand er sich anfangs in das Idyllische und in die Naturpoesie des Fra Filippo Lippi (Predella der Verkündigung in München, Alte Pinakothek; Begegnung des Christus- und Johannesknaben im Wald, Berlin); gefährlich wurde ihm aber der Einfluß Castagnos, dessen großzügige Herbheit er nur als karrikierte Starrheit erfaßte (heiliger Sebastian, München, Alte Pinakothek). Bequemer lagen seiner sorglosen Oberflächlichkeit die dekorativen Werte von Botticellis Farbe und das Auffallende seiner Bewegungen und Proportionen; gewisse Eigentümlichkeiten von Botticellis Kunst behielt Sellaio zeitlebens. In zahlreichen Cassonebildern zeigt er reiche Farbigkeit mit Vergoldung, in der heftigen Bewegung dagegen wüstes Durcheinander und in den architektonischen Hintergründen mehr Pracht als Klarheit. „Der Gekreuzigte mit Heiligen" (Florenz, S. Frediano) bringt in konventionellen Farben nur die länglichen Proportionen und länglichen Falten, nicht aber den Liebreiz Botticellis. — Sellaios Spätzeit steht unter dem Einfluß Domenico Ghirlandajos, in dessen Werkstätte der Meister um 1479 gearbeitet haben muß. Gedrungenheit der Körperproportionen, bestimmte für Ghirlandajo charakteristische Motive, namentlich Landschaftsformen, zeichnen die Berliner Pietà mit den Heiligen Fredianus und Hieronymus (1483) aus, verraten aber auch, wie sich Ghirlandajos Einfluß unter Sellaios groben Händen in Schwerfälligkeit verwandelt (Abb. 127). Zahlreiche, längliche, bemalte Holztafeln, die zum Schmuck kirchlicher Räume und



127. Jacopo del Sellaio, Pietà. Berlin. Jahrbuch preuß. Kunsts.

Möbel dienten, beweisen, wie der wahllos kopierende Maler Eindrücke der verschiedensten Vorbilder auf einem Gemälde vereinigen konnte.

Im Gegensatz zu der Proteusgestalt des Botticini steht, fast immer sich gleichbleibend, Lorenzo di Credi, der Raffael und Leonardo lange überlebte und doch nicht von ihnen beeinflußt wurde; auch Fra Bartolommeo und Sarto gingen spurlos an ihm vorüber. Er verpflichtete sich ein für allemal auf Verrocchios Auffassung; die Sorgfalt, mit der er Köpfe, Hände und ganze Körper auf die Form hin studiert, beweist dies; von seinem Lehrer übernahm er die Vorliebe für zarte Schleier und für plastische Durchbildung des Gewandes, von ihm auch den rundlichen Typus des Christusknaben. Aber Verrocchios ruhige Sicherheit den Dingen gegenüber wird durch Credi zur immer wiederkehrenden Formel in Ausdruck und Typus der Gesichter, Haltung und Form der Hände, Regelmäßigkeit der Haare und einer Durchführung der Gewänder, die das genaue Studium ihrer Beziehung zum Körper vermissen läßt. Frei hängende oder fliegende Gewandstücke sind von unleidlicher Steifheit.

Anscheinend deutet er durch die einfachere Modellierung und gleichmäßigere Flächenschichtung des Körpers vorwärts; aber anderseits fehlt ihm die Fähigkeit, seine Gestalten vom Schema zu befreien. Credi vergißt ob der Sorgfalt der Einzelausführung die höheren, Selbständigkeit erfordernden Aufgaben. Ebenso fern liegen ihm auch koloristische Probleme; der gleichförmigen Wiederholung seiner Typen sind auch seine Farben unterworfen: Hellblau, verschiedene Grün, Gelb, seltener Rot; dem blassen Fleischton gibt er graue Schatten. In der Sorgfalt der farbigen Durchführung, in der Modellierung der Bäume durch schräge Abendbeleuchtung, im duftigen Verschwimmen der Ferne, wie in der Zusammenstellung gewisser Farben (vgl. Anbetung der Hirten) und im pedantischen Festhalten an der Scheidung der Landschaftsgründe in braungelb, grün und blau, verrät sich niederländischer Einfluß, und zwar z. T. derjenige Memlings.

Credi bedeutet keinen Fortschritt über Verrochio hinaus; aber in seiner Anlehnung an die niederländische Farbengebung, in der Raumwirkung seiner Landschaften und Bauten sowie in deren klarem Aufbau zeigt er sich doch mit einzelnen der wesentlichen Probleme der Jahrhundertwende vertraut; aber er blieb rezeptiv und auch dies auf engem Gebiet; das große Allgemeine, das ihm vorschwebte, erreichte er nicht.



128. Credi, Maria und Johannes. Florenz, Uffizien. Phot. Brogi.

Lorenzo di Credi, eigentlich Lorenzo d'Andrea d'Oderigo, geb. 1459(?) zu Florenz; früh trat er in Verrocchios Atelier ein; der Stil seines Lehrers gab auch seiner Kunst das bleibende Gepräge. Aber daneben bestand ein sehr enges persönliches Verhältnis zwischen beiden Malern: in seinem Testament vom 25. VI. 1488 setzte Verrocchio seinen Schüler zum Testamentsvollstrecker und Erben der beweglichen Habe ein und übertrug ihm die Sorge für seine Bestattung. Als Verrocchio des Colleonidenkmals wegen nach Venedig übergesiedelt war, hatte er Credi einige unvollendete Aufgaben hinterlassen, darunter auch plastische (Engel am Forteguerrigrab in Pistoja); somit war Credi anfangs in beiden Künsten tätig; Verrocchio wünschte sogar, daß ihm die Vollendung des Colleonidenkmals übertragen werde, eine Aufgabe, die aber Credi am 7. X. 1488 dem Florentiner Bildhauer Giovanni d'Andrea di Domenico übertrug. Die wenigen datierten Werke sind: Altarbild der Capella Mascalzoni in der Kirche von Cestello, später S. Maria Maddalena dei Pazzi (heute im Louvre, aufgestellt am 20. II. 1493). Am 13. XI. und 10. XII. 1510 erfolgten Zahlungen für Madonna im Ospedale del Ceppo in Pistoja; vor 1510 entstanden der heilige Bartholomaeus in Or S. Michele und die Anbetung des Kindes (ehemals S. Chiara, jetzt Uffizien). Am 23. V. 1523 erhält Credis Schüler Giovanni Cianfani eine Zahlung für den Rahmen des Michaelbildes (Florenz, Domsakristei). Mit 1525, dem Weihedatum der Kapelle Martelli in S. Frediano, mag ein 1761 noch dort befindliches Altarbild in Zusammenhang gebracht werden. — Laut einiger Dokumente war Credi auch als Restaurator älterer Kunstwerke, teils als Schiedsrichter in künstlerischen Fragen tätig. 1491 beurteilte er mit anderen Künstlern zusammen die Entwürfe für die Domfassade. 1501 restaurierte er ein Altarbild des Fra Angelico in S. Domenico, 1524 die Reiterbildnisse Uccellos und Castagnos im Dom. 1505 beurteilte er die Probemosaiken des David Ghirlandajo, 1514 die Malereien des Ridolfo Ghirlandajo in der Kapelle des Signorienpalastes. Credi starb am 12. I. 1537. Als Schüler nennt Vasari: Giov. Antonio Sogliani, der die Manier des Lehrers stets beibehielt; Giovanni di Bendetto Cianfano, Tommaso di Stefano, Antonio del Cerainolo und nach Gamba auch Raffaellino de Carlis.

Den Ausgangspunkt für die leider sehr unklare Chronologie der Werke Credis bildet das Altargemälde im Dom von Pistoja, das laut Urkunde Verrocchio 1485 unvollendet gelassen hatte. Nicht nur die ganze Ausführung sondern auch der Entwurf für Johannes den Täufer stammt von Credi. Ob er durch Verrocchio das Vorbild für die architektonische Szenerie empfing, muß angesichts der wenigen beglaubigten Bilder und Zeichnungen des Meisters unentschieden bleiben; an sein Taufbild aber erinnert die Landschaft in ihrer Mannigfaltigkeit. Nie mehr hat Credi den Zügen der Madonna eine so mädchenhafte Feinheit verliehen wie hier. Die Teile des Andachtsbildes hat er später stärker zusammengeschlossen und das an Ghirlandajo erinnernde Beiwerk wesentlich eingeschränkt. Die gelockerte Komposition mit dem ängstlichen Aufzählen aller Einzelheiten verrät trotz der guten technischen Durchführung, noch einigermaßen den Anfänger. Eine schwächere Wiederholung mit andern Heiligen besitzt die Galerie in Neapel; dieselbe Komposition kehrt auch auf dem Altarbild von Sto. Spirito wieder.

Die Spärlichkeit von Daten und der sich im wesentlichen gleich bleibende Charakter der Werke Credis lassen nur eine relative Chronologie zu; zweckmäßiger als eine Aufzählung von Bildern dürfte daher eine Anordnung nach Bildtypen sein. Die Anbetung des Kindes durch die Madonna, mit und ohne Johannesknaben, ordnet der Maler in rechteckige wie kreisrunde Tafeln, stets mit landschaftlicher Beigabe; hier wie beim reinen Madonnenbild erhält Maria eine architektonische Kulisse als Folie: Mauerstück (Bild in Dresden, Galerie Querini-Stampagia



129. Credi, Madonna. Berlin. Phot. Ges., Berlin.

in Venedig) oder Mauerstück zwischen zwei Fenstern (Tondo der Madonna mit beiden Knaben in der Galerie Borghese); den meisten Werken fühlt man das Pedantische dieser Gruppierung an. Das Architektonische hat bei Credi nicht sowohl raumbildende, als abschließende und einrahmende wie symmetrisch gliedernde Bedeutung; bei der Verkündigung in den Uffizien wird die Tiefenwirkung durch die Breitendehnung aufgehoben und bei der Anbetung der heiligen Familie (Uffizien) bleibt die Verkürzung eine Ausnahme. Pfeiler mit Architraven und Bögen in paralleler Aufstellung zur Bildfläche und mit Durchblicken auf eine zweite ähnliche Kulisse wie auf die Landschaft gehörten zu den Verkündigungen wie Heiligenversammlungen; Credi ist zudem bestrebt, die Horizontalen und Vertikalen in klaren Gegensatz zu bringen; nirgends verfällt er in dekorative Überladung. Die Thronstufen verhüllt er nur auf dem Pistojenerbild mit einem Teppich; sonst zieht er gerade die Horizontalen zur Bildwirkung heran. Zur Raumerzeugung benützt er die Linien des Bodenbelags und zuweilen, ähnlich wie Ghirlandajo, ein Blumengefäß. Arm ist Credis Phantasie auch im Landschaftlichen; fast immer breiter Vordergrund, der in ganz trecentistischer Weise mit Pflänzchen geschmückt ist; Wege und Beete, Mauern und Lattenzäune, Felder und Wiesen bezeichnen auch da die Horizontalausdehnung („Noli me tangere" in den Uffizien und im Louvre, Christus und die Samariterin, Verkündigung in den Uffizien). Flußläufe und bewachsene Hügel, Städte und etwas pedantisch aufgeschichtete Felswände bilden die weiteren immer wiederkehrenden Bestandteile. Der kugeligen Form seiner Bäume gibt Credi sorgfältige Spezialisierung. Mag auch das Einzelne mit unübertroffenem Fleiß durchgeführt sein, so hält Credi doch starr an der Farbzonenteilung fest und gibt dem Himmel das gleiche, nach unten etwas abgetönte Blau. In der unter dem Einfluß von Verrocchios Bild entstandenen Taufe Christi (Kirche S. Domenico bei Fiesole) bemüht er sich wohl, durch sich überschneidende Kulissen und weit in die Tiefe sich dehnenden Fluß Raumwirkung zu erzeugen, aber gerade diese Landschaft zeigt deutlich, wie Credi nur über wenige Motive verfügt. In der Körperdarstellung wandelt sich Verrocchios zur Sprödigkeit neigende Genauigkeit gegenüber dem Naturvorbild in eine uninteressante allgemeine Wiedergabe mit breiten Lichtern und mechanisch verlaufendem Umriß. Als das Musterbeispiel der unproblematisch gewordenen Darstellung des Nackten mag das Venusbild (Uffizien) gelten. Die Anbetung der Hirten (ehemals Akademie, jetzt Uffizien) ist Credis figurenreichstes Bild; wohl verteilt er die Figuren in ungleicher Zahl auf beide Seiten und stellt beide Gruppen, wenn auch in schichtenmäßiger Verteilung, diagonal auf; über eine gewisse äußerliche Symmetrie ist er aber nicht bis zu sinnvoller Verquickung der Bildelemente gelangt; einzelnen Köpfen festen Hintergrund zu geben, fühlte er sich aber geradezu verpflichtet. Anderseits kommt gerade bei diesem Werk sein Streben nach Höhe und Weiträumigkeit am besten zur Geltung. Hier wie bei der Anbetung der heiligen Familie mit Engeln erinnert das Bauliche in seiner Verbindung von schönen Pfeilern und halb zerstörtem Dach an Ghirlandajo. — Auch seinen Porträts ist die Gleichförmigkeit und das seelisch Uninteressierte aller übrigen seiner Figuren eigen; ein so spießbürgerliches Bildnis wie es Credi von seinem Lehrer Verrocchio hinterließ, brachte das Quattrocento kaum hervor. Credi ist und bleibt vortrefflich als minutiöser Kleinmaler; das beweisen die drei vortrefflichen Grisaillen an der „Verkündigung" (Uffizien); selten nur wagte sich der Maler auf das Gebiet des Dramatischen, denn nichts lag ihm so fern wie dies; jede heftige Bewegung wird bei ihm aus Mangel an Schwung und aus Mangel an Mimik unleidlich.

Die Problematiker der Komposition.

Die Bildanordnung auf Grund der Linearperspektive, die engere Verknüpfung der einzelnen Bildfaktoren und die Festlegung der Beziehungen der Figuren zur landschaftlichen und baulichen Umgebung war ja eine der Hauptaufgaben dieses Zeitalters. Wenn nun innerhalb der florentinischen Malerei noch eine besondere Gruppe von Kompositionskünstlern hervorgehoben wird, so ist dies nur so zu verstehen, daß diese das Hauptgewicht ihrer Tätigkeit auf die Lösung dieser Aufgaben legten, in den Fragen der Form, der Linien und Farben dagegen die maßgebenden Neuerungen anderen überließen. Die beiden in diese Gruppe gehörenden Meister, Rosselli und Domenico Ghirlandajo, waren vorzugsweise Freskomaler. Ihnen reiht sich aus der umbrischen Schule Perugino an.

Neri di Bicci (1419—1491) beansprucht keinerlei entwicklungsgeschichtliche Bedeutung; seine zahlreichen, nur den primitivsten altmodischen Bedürfnissen genügenden Tafelbilder zeigen ihn als handwerklichen Eklektiker und Plagiator, der Kompositionen und Figuren hauptsächlich von Fra Filippo Lippi entlehnt, sie jedoch in harten und spröden Linien wiedergibt. So wie er auch eine Reihe von Bildgegenständen schablonenmäßig wiederholt, z. B. die Verkündigung und die Madonna, so bringt er fast durchweg denselben Gesichtstypus. Das Raumproblem wird für ihn zur Spielerei mit Nischen und Durchblicken. Unter den Farben stehen Gold und Ultramarin an erster Stelle. Neri hielt ein Atelier mit zahlreichen Schülern, die ihm bei der Ausführung der zahlreichen Bestellungen für Dorfkirchen halfen. Größer ist das quellengeschichtliche Interesse, das sich an den Maler knüpft: er ist der Verfasser eines Libro di Ricordi 1453—75). Unter seinen zahlreichen Schülern sind nur Rosselli und Ghirlandajo als Problematiker der Komposition erwähnenswert.

Cosimo Rosselli (1439—1507), der Zeitgenosse, der kunstgeschichtlichen Stellung nach aber der Vorläufer Domenico Ghirlandajos; als ob die Unfruchtbarkeit seines Lehrers Neri di Bicci zeitlebens auf ihm gelastet hätte, bleibt seinen Figuren wie Kompositionen eine auffallende Sprödigkeit und Starrheit eigen. Rosselli vermag nicht, mehrere Gruppen zu einem abgerundeten Ganzen zu vereinigen. Die besten Teile seiner Fresken in der Sixtinischen Kapelle, die Landschaften, sind das Werk des begabten Schülers Piero di Cosimo.

Durch seine ganze Entwicklung bleiben seine Figuren lang und hager, entbehren aber der für jene Zeit so bezeichnenden Anmut. Maskenartig, mit langer, spitzer Nase starren seine ausdruckslosen Gesichter. Sie sind, wie die Vorliebe für stechendes Rot und Lila, Ultramarin und überreichen Goldauftrag, das Erbe Neri di Biccis. Nur unter dem Einfluß anderer Meister vermochte sich Rosselli weiter zu entwickeln; in den Tafelbildern zeigt sich seine Kunst ganz besonders dürftig. Lärmende Buntheit widerlicher Farben kennzeichnet Rossellis Spätzeit. Roselli war als Freskomaler tätig an S. Martino in Lucca, 1476 im Vorhof der S. S. Annunziata in Florenz, 1481/82 in der sixtinischen Kapelle in Rom, und 1485 in S. Ambrogio in Florenz.

Das früheste datierbare Werk, die heilige Anna selbdritt mit vier Heiligen in einer Halle (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), 1471, verrät in seiner gespreizten Feierlichkeit und grellen Färbung noch keine Befreiung vom Einfluße Neris. Aber das Verhältnis der Figuren zum Raum gestaltet sich schon viel freier, und die Einzelfigur, wiewohl ohne inneren Zusammenhang mit der benachbarten und in ihrer Haltung befangen, ist doch anscheinend unter Anlehnung an Castagno mit plastischer Wirkung durchgeführt. Die flachgedeckte Halle nebst dem darin errichteten Thronbau mit seinem Tonnengewölbe bezeugen Rossellis eifrige Perspektivstudien. Die Verkündigung (im Louvre; 1473) hängt in der Szenerie: seitliche Nischen — sowie in den Typen ebenfalls noch stark von Neri di Bicci ab. Das Plastische der Einzelfigur, die innere Pracht des architektonischen Beiwerks und die Stofflichkeit der Gegenstände verstärkt sich nun unter dem Einfluß des Piero del Pollajuolo im Altarbild mit drei Heiligen (Florenz, Uffizien). Im Fresko mit der Einkleidung des heiligen Filippo Benizzi (Florenz, Kreuzgang der SS. Annunziata, 1476) verengt Rosselli die Bühne durch seitliche, tief in den Mittelgrund führende Baulichkeiten; aber er nützt gleichwohl den vorhandenen Raum für die Ausbildung der an störenden Dissonanzen überreichen Hauptgruppe nicht aus. Wohl bemüht er sich, sie durch abweichende Haltung der Figuren zu beleben, aber er flickt alle Einzelheiten nur locker zusammen; nur an einer Stelle, der Hauptgruppe zur Linken, hat er die räumliche Beziehung zwischen den Figuren erfaßt.

In der Sixtinischen Kapelle malte Rosselli zunächst einige Papstfiguren, die sich durch hartes, lebloses Gefält, starren Ausdruck, kalte, aber durch überreichen Goldauftrag herausgehobene Farben kennzeichnen.



130. Rosselli, Bergpredigt, Teil. Rom, Sixtina. Phot. Anderson.

In der Bergpredigt vereinigte Rosselli drei Episoden: die eigentliche, aus drei Gruppen und der Einzelfigur Christi locker zusammengeflickte Predigt, der Abstieg vom Berg und die Heilung des Aussätzigen. Nur wenige Figuren in der Zuschauermenge offenbaren innere Anteilnahme: die meisten geben sich als Schulbeispiele für Rossellis negative Eigenschaften. Zahlreiche Gewänder hat Rosselli mit goldenen Säumen ausgestattet; bei einzelnen Figuren verwandte er auch Goldlichter und Goldschraffierung. Abgesehen von der Landschaft läßt sich die ganze linke Bildhälfte durch ihre tiefere seelische Auffassung, bessere Ausführung und klarere Beleuchtung Piero di Cosimo zuschreiben; z. B. steht die betende Frau in der Mitte des Vordergrundes außerhalb des Könnens Rossellis; sie findet nur in Pieros Werken ihresgleichen. — Der „Gesetzgebung auf dem Sinai" gibt Rosselli noch bei: in der Mitte des Vordergrundes Moses, der die Gesetzestafeln zerschmettert und im Mittelgrund: die Anbetung des goldenen Kalbes; links: die Erteilung neuer Gesetzestafeln und im Hintergrund das Lagerleben in der Wüste und die Erscheinung Gottes (II. Moses, XXXIII. 18, 20, 22). Rechts: die Scheidung zwischen Schuldigen und Unschuldigen. Durch die Trennung in Haupt- und Nebenepisoden und durch die weitgehende Ausnützuug des Mittelgrundes für letztere wirkt dieses Fresko noch zusammengestückter als das vorhergehende. Wiederum ist Piero der Urheber der Landschaft, während die Nebenepisoden nach E. Steinmann, dem Maler der Passionsbilder auf dem Abendmahl angehören dürften. Rossellis Stil bleibt sich durchaus gleich; mit einem Regen flimmernder Goldlichter überschüttet er seine Gestalten. – Das Abendmahl kann nur in bezug auf die Szenerie einiges Interesse erfordern. Der polygonale hufeisenartige Tisch steht in einem achteckigen Raum, dessen Form erst in der Kassettendecke vollständig klar wird. Dadurch, und ebenso mittelst der im Vordergrund aufgestellten Prachtgeräte und zankenden Tiere, sowie durch schön verzierte Pilaster und durch je zwei Porträtfiguren an beiden Enden sucht der Maler von der Langweiligkeit und Leere des Hauptvorgangs abzulenken. Die zwischen den Pfeilern sichtbaren drei Stücke Landschaft im Hintergrund füllte ein Gehilfe, vielleicht in bewußter Anlehnung an Predellen, mit dem Gebet am Ölberg, der Gefangennahme und Kreuzigung aus, so daß der beherrschenden Wirkung des Abendmahls noch mehr Abbruch geschieht. Die Figuren des Christus, Petrus und Judas sind z. T. neu gemalt. — Der Untergang Pharaos, den Vasari an Stelle der Gesetzgebung auf Sinai als Werk Rossellis erwähnt, entstammt Ghirlandajos Schule. —

Dem Einfluß Ghirlandajos und Botticellis mag Rosselli auf dem Fresko der Sakramentsprozession (Florenz, S. Ambrogi, 1486) die bessere Abrundung der Gruppen, die Verfeinerung der Gesichtstypen und Vertiefung des Ausdrucks verdanken, während auch da noch genug der ihm eigenen Steifheit und Befangenheit haften bleibt; einiges mag auch der Mitwirkung des Piero di Cosimo zu verdanken sein. Das neue Kompositionsschema, die auffallende, wenn auch nicht überzeugende Belebung und zwei knieende Gestalten im Vordergrund der Krönung Mariae (Florenz, S. Maria Maddalena dei Pazzi) verdankt Rosselli dem eingehenden Studium Ghirlandajos. Verwandte Eigenschaften sind der Maria in der Glorie (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) eigen. Die thronende Madonna mit zwei Aposteln (Florenz, Uffizien, wohl um 1505) zeigten den unselbständigen Künstler schließlich noch im Bannkreis Filippino Lippis. — Seine bedeutendsten Schüler: Piero di Cosimo und Fra Bartolommeo gehören in anderen Zusammenhang.

Domenico Ghirlandajo bedeutet den Höhepunkt der monumentalen Erzählungskunst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts: er gehört zu den bedeutendsten Freskomalern der italienischen Kunst überhaupt, sein Schaffen ist auf genaues Studium Giottos und Masaccios gegründet. Zunächst



131. Ghirlandajo, Finalegende, Teil. S. Gimignano. Phot. Alinari.

huldigt er dem Verlangen seiner Zeit nach figurenreicher und umständlicher Erzählung. Aber im Vergleich zu Gozzoli gestaltet er seine Landschaften und seine Stadtansichten räumlich, und letzteren insbesondere legt er Studien von mustergültiger Genauigkeit zugrunde. Vasari teilt die Überlieferung mit, Domenico habe in Rom die baulichen Überreste des Altertums gezeichnet und zwar nur nach Augenmaß, ohne Lineal und Zirkel; seine Aufnahmen hätten jeder Nachmessung standgehalten. Mögen nun seine gemalten Städtebilder aus Wirklichkeit und Phantasie bestehen, so haben sie doch vor denjenigen Gozzolis das sichere Raumgefühl voraus. In stiller Feierlichkeit spielen sich Ghirlandajos Erzählungen meistens ab. Wo nicht lästige Porträtaufträge seine Schaffenskraft hinderten, gab er jeder Figur ihre bestimmte Rolle; so erreichte er seine damals unübertroffene Sachlichkeit und Selbstverständlichkeit. Diese steigert sich nun aber dadurch zu bedeutsamer Konzentrierung und Vereinfachung, daß der Maler klare Raumverhältnisse und einfache Richtungen für die handelnden Massen in Einklang bringt und gelegentlich auch Hauptfiguren durch die Szenerie herauszuheben sucht. Die Entwürfe für seine Fresken zeigen, daß er Figuren und Bauliches stets zusammen empfunden hat. Weil das plastische Interesse bei ihm zurücktritt und weil seinen Figuren alle Feinheit und Schmiegsamkeit abgeht, weil seine trockene Sachlichkeit weder verblüffen, noch sich einschmeicheln kann, fand er in neuer Zeit vielfach ungerechte Beurteilung. In seinen Frühwerken spricht er seine Grundsätze mit programmatischer Deutlichkeit aus: starke einheitliche Massen gliedern die klar umgrenzten Räume und teilen mit festen Richtungen die Bildfläche. Später mildert er nicht den Grundsatz, wohl aber dessen Formulierung, die dann freilich unter den Händen seiner Schüler alle Festigkeit verliert. Durch die wiederholte Vertiefung des Vordergrundes vermittelt er von Ghiberti zu Raffael; Domenico Ghirlandajo weist durch herrliche rhythmische Massenverteilung auf die klassische Kunst hin; aber seinen Räumen und Figuren fehlen noch umfassende Weite und schwungvolle Rundung; sie tragen das Gepräge des Einmaligen und Individuellen. Ghirlandajo muß ein gesuchter Lehrer gewesen sein; durch ein Musterbuch brachte er seinen Schülern die Elemente der Formgestaltung bei und führte sie in die Kunst des klassischen Altertums ein.

Das Vorhandensein umfangreicher Skizzen- und Musterblätter von Ghirlandajos Hand wird durch den Codex Escurialensis bewiesen, eine wohl um 1491 entstandene Kopiensammlung von der Hand eines unbekannten Ghirlandajoschülers. Eine Menge von Motiven (Kapitelle) findet sich auch in Tafelbildern, Zeichnungen und Fresken des Meisters, und ebenso hat er verschiedene von seinen stilistischen Eigentümlichkeiten sklavisch nachgezeichnet. Der Codex Escurialensis vereinigt Kopien nach Vorlagen für Renaissanceornamentik (Waffengruppierungen, Pilasterfüllungen, Gebälkkompositionen, Kapitelle usw.) mit Kopien nach Ghirlandajos mustergültigen römischen Skizzen; der Meister zeichnete Prospekte und einzelne Bauten des antiken wie frühchristlichen Rom,



132. Ghirlandajo, Bestattung. S. Gimignano, Collegiata. Phot. Alinari.

er kopierte nach Statuen, Reliefs und Sarkophagen, nach zahlreichen Werken dekorativer Plastik, nach den Grotesken im „Goldenen Haus des Nero" wie nach frühchristlichen Mosaiken. Ghirlandajos römische Veduten waren die Vorgänger der Skizzen des Marten van Heemskerck.

Biographisches. Domenico di Tommaso Bigordi gen. Ghirlandajo oder Grillandajo, geb. 1449. Nach Vasari war er zuerst bei seinem Vater als Goldschmied tätig. Sein erstes beglaubigtes malerisches Werk ist das Fresko der Madonna mit Heiligen in St. Andrea in Brozzi, in welchem sich zum Einfluß Verrocchios noch der Einschlag Uccellos und Castagnos gesellte. Die Annahme, er sei eine Zeitlang Schüler Verrocchios gewesen, stützt sich auf die Tatsache, daß er Studienblätter aus dessen Werkstätte benützte; die Taufe Christi in Brozzi ist eine freie Wiederholung derjenigen Verrocchios. 1473 entstand das Familienbild der Vespucci in Ognissanti. Im Jahre 1475, in welchem er in Florenz zusammen mit Sebastiano Mainardi die Fresken der Finakapelle in der Collegiata von S. Gimignano vollendete, war er auch mit seinem Bruder Davide in Rom in der Sala Latina der vatikanischen Bibliothek tätig; an den wenigen noch erhaltenen Bemalungen der Lünetten, Halbfiguren von Kirchenlehrern und Philosophen mit Spruchbändern über Brüstungen und Blumenvasen war letzterer vorzugsweise tätig, und zwar bis 1476. Bei einem zweiten römischen Aufenthalt (1477—78) entstanden Domenicos ganz zerstörte Fresken in der Tornabuonikapelle in Sta. Maria sopra Minerva, denen Vasari eine besonders eingehende Schilderung widmete. In diesem Jahrzehnt muß Ghirlandajo schon über eine bedeutende Zahl von Schülern und Gehilfen verfügt haben; solche waren am Abendmahl für die Badia von Passignano (wohl 1476) und am Freskenschmuck für die Badia von Settimo beteiligt; 1480—81 malte er zusammen mit Davide in S. Donato zu Polverosa und im Kloster der Camaldulenser; dagegen ist der heilige Hieronymus in Ognissanti Domenicos eigenhändiges Werk. — Er gehörte zu denjenigen Künstlern, welche am 27. X. 1481 den Vertrag für die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle schlossen; die Auferstehung Christi wurde bald durch den Einsturz eines Architravs zerstört; an der Berufung der ersten Jünger waren nur auf der linken Seite und im Hintergrund Schülerhände tätig; solchen sind ferner sechs bis sieben Papstfiguren zuzuschreiben.

Den am 7. IX. 1482 erteilten Auftrag, eine Wand im großen Saal des Palazzo Vecchio in Florenz zu bemalen, führte der von Küppers als Meister des heiligen Sebastian bezeichnete Schüler aus (s. u.). Von den Fresken der Sassettikapelle in Sta. Trinità zu Florenz malte Domenico eigenhändig nur die Bestätigung der Ordensregel und die Auferweckung des Kindes (und zwar vor dem 1. VII. 1483), während er das übrige Schülern überließ; solche haben als Kollektivwerk die Krönung Mariae (in der Galerie von Narni, 1486) gemalt; selbstredend bedient er sich der Schülerhilfe in weitgehendem Maße bei der Erfüllung seiner größten Aufgabe, der Ausmalung des Chors von Sta. Maria Novella in Florenz, 1486—90. Diese bedeutsamste Leistung von Ghirlandajo und seiner Werkstätte ist durch die Fülle von Bildnissen und Raumlösungen berühmt. Seitenwände: Geschichte Mariae und Johannes des Täufers; Chorwand: die Krönung Mariae, Ermordung des Petrus Martyr, Johannes in der Wüste, Verbrennung von Ketzerschriften durch den heiligen Dominikus, Verkündigung und Bildnisse des Francesco Tornabuoni und seiner verstorbenen Gattin. In diese Epoche fallen die bedeutendsten, nicht durchweg eigenhändig ausgeführten Tafelbilder. meist Altartafeln und vereinzelte Porträts. Die Fresken der Kapellen Baroncelli und Bandini in Sta. Maria Novella (1490) überließ er anscheinend ganz seinen Schülern zur Ausführung. Als Mosaizist erscheint Ghirlandajo 1489—90: Mosaik der Verkündigung für die Porta della Mandorla des Florentiner Doms, 1491: Auftrag, die Mosaiken der Zanobikapelle daselbst, und 1492 diejenigen der Domfassade zu Orvieto zu restaurieren, 1491 lieferte er einen Entwurf für die Florentiner Domfassade, Aufträge, mit denen sich aber sein Bruder Davide befaßte.



133. Ghirlandajo. Rom, Sixtina.

1. Entwicklung bis 1485. A. Fresken. In der Kapelle der heiligen Fina in der Collegiata zu S. Gimignano malte Ghirlandajo die Vision und die Bestattung der Heiligen an beide Seitenwände. Die Propheten, Evangelisten und Kirchenväter in den Zwickeln, den Lünetten und am Gewölbe mag er den Gehilfen Bastiano Mainardi und Pier Francesco Fiorentino überlassen haben. Indem er seinen beiden Fresken architektonische Einfassung gibt und diese einen Teil des Raumbildes überschneiden läßt, verstärkt er dessen Illusionskraft. Den schlichten und doch vornehmen Raum der heiligen Fina gibt er in genügender Ausmessung und wohliger Helligkeit; die Voraussetzungen für seine späteren Innenbilder sind also schon hier gegeben. Schlicht und zwanglos verbindet er die Gruppe der ausgestreckt am Boden liegenden Heiligen und der zwei sitzenden Frauen durch das Stilleben mit der in der Cherubimmandorla schwebenden Figur des heiligen Gregor. Die bequemen Abmessungen, die Ruhe der Gebärden und die freundliche Helligkeit verbürgen den stillen Frieden, der das Gemach der sterbensbereiten Heiligen durchwebt. In den weiblichen Köpfen dürfte Baldovinettis Einfluß nachwirken. Ghirlandajo baut hier die sicheren Fundamente für seine stets klare Raumumgrenzung und die bestimmte großzügige Rauminterpretation durch die handelnden Figuren. Das Fresko der Bestattungsfeierlichkeiten bildet gleichsam die Korrektur, welche die zweite Hälfte des Quattrocento an Fra Filippo Lippis Fresko in Prato vornimmt. Bei gleichen Grundelementen: Totenbahre, Leidtragende, Kleriker und Kirchenraum — faßt Ghirlandajo alles mehr zusammen, gliedert aber im einzelnen besser. Die Totenbahre ist nicht mehr von trauernden Sitzfiguren überschnitten, sondern durch die perspektivischen Linien des Bodenbelags im Raum gefestigt. Die größere Zahl der Figuren zu Häupten und zu Füßen gestaltet nicht nur den Vorgang anschaulicher, sondern vermittelt durch streng diagonale Aufstellung energisch den Tiefeneindruck (man beachte die die Köpfe und die Füße verbindenden Linien); die hinter der Totenbahre knieende Alte verknüpft als Mittelpunkt beide Chöre miteinander. Der Kirchenraum, ein durch Pilaster gegliederter Chor mit Gebälk, ist zwar gegenüber Lippis Innenansicht nur ein Fragment; aber er schließt sich als gliedernder Faktor dicht an die Figuren an. So ist die ungenützte Leere von Lippis Fresko vermieden. Seitlich davon ragen über den Köpfen der Figuren die jedem Reisenden unvergeßlichen Türme von S. Gimignano empor; geschickt vermitteln sie mit ihrem ungleichen Aufstreben zwischen unten und oben. Wie Lippi läßt auch Ghirlandajo ernste Männergestalten am Vorgang teilnehmen; aber eine Menge von jungen Klerikern und anmutigen Chorknaben verleiht dem Werk seine eigenartige Frische; nicht der Tod, sondern das Leben triumphiert (Abb. 131, 132).

Für Kirche und Kloster Ognissanti malte Ghirlandajo (mit Gehilfen) den heiligen Hieronymus, die Schutzmantelmadonna der Familie Vespucci und das Abendmahl (letzteres im Refektorium). Der heilige Hieronymus, als Typus des arbeitsamen Forschers erfaßt, sitzt in einem von der Seite gesehenen Gemach, dessen zahlreicher Hausrat die Anlehnung an niederländische Gemälde voraussetzt. Die Schutzmantelmadonna der Familie Vespucci ist nur im Entwurf Domenicos Werk: fast im vollen Kreis umgeben die Knieenden die erhöht stehende Madonna; Leere der Gesichter und handwerklich harte Ausführung deuten auf Gehilfenhände. Das Abendmahl (restauriert und übermalt) gilt demjenigen Leonardos gegenüber als Musterbeispiel der quattrocentistischen Auffassung: Gleichordnung der elf Jünger, Absonderung des Judas, reiche dekorative Zutaten in buntem Plattenboden, gemusterter Decke und Ausblick in den Garten. Geschickt hat Ghirlandajo das Gemach dicht unter der das Gewölbe tragenden Konsole horizontal abgeschlossen, und in die Lünetten die Wipfel der Pomeranzen und Granatapfelbäume, der Zypressen und Zwergpalmen und darüber hinfliegende Vögel gemalt. So ist durch Ghirlandajos Fresko



134. Ghirlandajo, Berufung der Jünger. Rom, Sixtina. Phot. Alinari.

das düstere Gemach licht und freundlich geworden. Allzu leicht aber wurde dabei übersehen, wie in der Verschiedenheit in Haltung und Gebärden der Jünger, in den zwischen je zweien hergestellten Beziehungen und in der Bewegungswelle, die Petrus und seine Nachbarn zur Linken (vom Beschauer) erfaßt, der Auffassung Leonardos schon vorgearbeitet ist im Gegensatz zu dem dumpfen Verharren bei Castagno. — Nur untergeordnete Gehilfenhand konnte später die geistlose Wiederholung dieses Abendmahls im Refektorium von S. Marco malen.

In der Sixtinischen Kapelle (1481) zeichnen sich die acht Papstgestalten Ghirlandajos durch ihren Ausdruck patriarchalischer Würde aus. Geht der Maler auch hier nicht über das Allgemeingültige hinaus, so weiß er doch mit wohldurchgearbeiteten Köpfen, vornehmen Wurf der Gewandung und tiefe, gesättigte Farben zu fesseln.

Die Berufung der ersten Jünger spielt sich mit zahlreichen Nebenfiguren im Vordergrund, am Ufer eines von Hügeln und Bergen begrenzten Sees ab; Christus segnet das vor ihm knieende Brüderpaar Petrus und Andreas. Der Mittelgrund enthält zwei Nebenepisoden; links Christus, der den beiden Fischern predigt; rechts die gleichen Fischer, die mit dem Kahn ans Ufer fahren, also gleichsam die rein historischen Voraussetzungen zu dem im Vordergrund breit entwickelten geistig-religiösen Akt. So wie er die einheitliche, aber nicht geschlossene und auch rhythmisch noch nicht durchgegliederte Figurenfront samt den ebenfalls figurenreichen Nebenepisoden mit der genau in der Mitte stark in die Tiefe weichenden Landschaft und mit den sich wiederholenden Schrägen der Ufer zusammenbaut, beweist er, daß es ihm nicht nur um starke Tiefenwirkung und abwechslungsreiche Landschaft, sondern um die Heraushebung einzelner fester kompositioneller Grundlinien zu tun ist. Aber er sucht nur die Elemente zusammen, ohne sie entsprechend zu verwenden: Landschaft und Figurenblöcke gehen keine Verbindung miteinander ein, und die Zäsuren wirken nicht als Ruhepausen, sondern als gewaltsame Einschnitte; den eckigen begrenzten Ausschnitt über den Häuptern der knieenden Apostel füllt er mit der Barke des Mittelgrundes. Hemmend wirkt die Verpflichtung, 23 Mitglieder der Florentiner Kolonie zu porträtieren; bei der Ausführung soll sein Bruder Davide beteiligt gewesen sein. Andere Gehilfen waren noch 1482 daran tätig. Die Landschaft wertet Ghirlandajo vorwiegend als Tiefenfaktor; aus diesem Grunde geht er von den steilen Felsufern des Vordergrundes allmählich zu sanfteren Abhängen über und läßt die Ferne in dunstigem Schleier verschwimmen. Seine oft wiederholten Flußlandschaften beruhen im Grund nur auf zusammengetragenen Einzelheiten; in einen durchaus groß gedachten Naturausschnitt trägt Ghirlandajo die intime Naturbetrachtung. Im Fresko der Sixtina bleibt sie den großen Zügen untergeordnet; in den Tafelbildern dagegen drängt sie sich auf (Abb. 134).

In der Bemalung der Sala dell'Orologio im Palazzo Vecchio zu Florenz suchten sich Ghirlandajos Schüler, hauptsächlich der „Sebastiansmeister", durch Anwendung des monumentalen Illusionsstils auf den Boden Mantegnas und Melozzos zu stellen.

B. Die Tafelgemälde. Die nachweisbaren Werke dieser Epoche beschränken sich auf das Thema: Thronende Madonna mit Heiligen. Ghirlandajo hat die Einflüsse Baldovinettis abgestreift, sucht aber im sorgfältigen Faltenstudium offenbar Anlehnung an Verrocchio. Im Zeitraum 1479 — 1482/83 läßt sich nachweisen, daß die Bestandteile der Komposition dieselben bleiben, das Ganze aber durch Abwechslung in der Haltung und durch mannigfaltigere Verteilung der Figuren sowie durch vermehrte dekorative Zutaten ansprechender gemacht wird. Stehen auf der Tafel des Museo civico in Pisa vier schüchterne Heilige vor einem etwas langweiligen architektonischen Hintergrund, so beleben sich die späteren Bilder dadurch, daß die hinteren



135. Ghirlandajo, Madonna und Heilige. Florenz, Uffizien. Phot. Alinari.

Heiligen auf Stufen stehen und die vorderen überragen, daß Alter und Jugend vertreten sind und der Hintergrund tunlichst durch farbige Motive geschlossen wird (Tafel im Dom von Lucca, 1479); ein Teppich belebt die Treppenfront. Aber erst in die zeitlich folgende Tafel (früher Akademie, jetzt Uffizien in Florenz; 1482/83) kommt frisches Leben: die zwei vordersten Heiligen knieen vor den Thronstufen, die jetzt ein buntgemusterter Teppich deckt. Zwei Engelchen halten neben dem Thron Vasen mit schlanken Lilienstengeln. Sträucher und Blumentöpfe überragen die abschließende Mauer. Aber noch stehen die Figuren dicht beisammen; noch schwindet die Räumlichkeit vor der Erscheinungsfülle der Heiligen. Aber an Stelle der Typen sind nun individuelle Gesichter getreten, und durch Vorliebe für Rot ist die Farbengebung freudiger geworden. (Abb. 135).

2. Die Reifezeit. 1485 — 1494. A. Die Freskowerke. Domenicos Anteil beschränkt sich angesichts des Umfangs seiner Aufgaben mehr und mehr auf den Entwurf; nicht mehr überläßt er den Schülern nur einzelne Figuren sondern ganze Gemälde zur Ausführung. In den Fresken der Sassettikapelle in Sta. Trinità (eingeweiht am 25. XII. 1485) scheiden sich deutlich der Anteil des Meisters von dem der Schüler; einem solchen sind zunächst die Sibyllen der Gewölbekappen mit ihrer harten und schematischen Ausprägung des Gewandes zuzuschreiben (nach Küppers stammen sie von Mainardi). Die sechs erzählenden Wandfresken verteilen sich auf je eine Lünette und ein Wandfeld; die Altarwand enthält außerdem noch die beiden Stifterporträts, Francesco Sassetti und Nera Corsi, auf genügend breiter Fläche vor ganz ruhigem Hintergrund knieend. — Die erzählenden Fresken zeichnen sich durch eine ungemein reiche, z. T. porträtmäßige genaue Szenerie aus. Breit und bequem gehen die Gründe ineinander über; zwanglos verteilen sich die Figuren verschiedensten Maßstabs auf der ganzen verfügbaren Bühne. Leichter und sicherer als auf älteren Fresken bewegen sich im allgemeinen die Gestalten, und auch da, wo sie dicht beisammen stehen, hat jede ihr eigenes Raumvolumen.

Die Bestätigung der Ordensregel beansprucht im ganzen Zyklus das höchste Interesse. Den weiten Platz begrenzen hinten der Palazzo Vecchio mit seiner alten hohen Ringhiera und die Loggia des Lanzi. Frei erfundene Hallen verstärken den Tiefeneindruck und runden die Szenerie der Lünettenform des Feldes entsprechend ab. Schranken fassen einen sakralen Bezirk ein; hier empfängt der heilige Franz mit seinen Gefährten in Gegenwart des Kardinalskollegiums aus den Händen des thronenden Papstes die bestätigte Ordensregel. Anders als durch Anwesenheit des Künstlers bei ähnlichen Anlässen ließe sich eine solche Naturwahrheit im Ausdruck der verschiedenen Personen nicht erklären. Je zwei Gruppen von Männern leiten durch ihre Aufstellung vom Bildrand zur

10*



136. Ghirlandajo, Franziskuslegende. Florenz, Sta. Trinità.

heiligen Versammlung; zur Rechten: Lorenzo il Magnifico, zum erstenmal mit Vergeistigung seiner grundhäßlichen Züge, neben ihm sein Geschäftsteilhaber der Lyoner Firma, Francesco Sassetti, und dessen älterer Bruder nebst jüngstem Sohn; gegenüber stehen die drei erwachsenen Söhne des Stifters. Aber nicht genug daran. Wie aus dem Proszenium des Theaters steigt aus dem vertieften Vordergrund eine Begrüßungsdeputation zu Lorenzo empor: der Dichter Angelo Poliziano in tiefster und überzeugter Ergebenheit, gefolgt von Lorenzos drei unerwachsenen Söhnen, sowie von Matteo Franco und Luigi Pulci, eine Fülle auserlesener Charakterköpfe. Zwanglos fügt sich alles zum Ganzen. In glänzender Weise stellte A. Warburg dar, wie die Verkörperung der Legende der ewig Armen sich im Geiste Ghirlandajos in einer Schaustellung der besitzenden florentinischen Kaufmannsaristokratie verwandelte, und wie selbstbewußte Figuren der Gegenwart die Personen der Legende patronisieren (Abb. 136). — Das Fresko mit der Auferweckung eines Kindes der Familie Spini leidet offenbar unter dem Zwang der vielen Bildnisse, die sich am Kopf- und Fußende der Bahre aufreihen; das Hauptinteresse liegt in der getreuen Nachbildung der alten Piazza Sta. Trinità nebst Brücke. Noch nie war bisher ein Straßenbild so bis ins letzte naturwahr wiedergegeben worden; laut Vasaris Bericht hatte der Maler hierfür eine eigene Skizze benutzt. — Alle folgenden Fresken sind durch Schülerhände, vielleicht durch Davide Ghirlandajo, aber auf Grund von Entwürfen Domenicos ausgeführt. Der „Verzicht des heiligen Franz auf weltlichen Besitz" bedeutet den Versuch einer zentralen Komposition, die aber keineswegs frei und einheitlich gelungen ist. Hier wie in der Stigmatisation des heiligen Franz erscheint als Hintergrund wieder das beliebte Flußtal mit ausführlicher Stadtansicht; für den schroffen Felskegel von La Verna mag dem Maler das Felsplateau von Orvieto als Vorbild gedient haben. Die harte und schwere malerische Durchführung sowie die Härte und Leere der Figuren der Feuerprobe und der Bestattungsfeier verrät in besonders hohem Maße Schülerhand; aber die pompöse Säulenhalle mit ihren Durchblicken auf die Landschaft beweist, daß auch Ghirlandajos Schule unablässig mit dem Problem reichster Raumdarstellung beschäftigt war. Die sehr zerstörte Darstellung über dem Eingang: Augustus und die Sibylle, enthält als Szenerie eine Ansicht von Rom; auch dieses Fresko ist dem „Sebastiansmeister" zuzuschreiben.

Die drei Wände des Chors von Sta. Maria Novella sind für die Aufnahme von erzählenden Fresken durch starke gemalte Horizontalgesimse geteilt; die Lünette bleibt einer einzigen Darstellung vorbehalten; die übrigen drei Zonen sind auf den Seitenwänden mit ihren durch keine Fenster unterbrochenen Wandflächen durch je einen reichen, das Gebälk tragenden Pilaster halbiert. Jeder Zyklus beginnt in der untersten Reihe mit dem dem Eingang in den Chor zunächst liegenden Bild; so erhält jeweilen das große Lünettenfresko die Aufgabe des feierlichen



137. Ghirlandajo, Namengebung Johannis. Florenz, S. Maria Novella.
Phot. Alinari.

krönenden Abschlusses. Je die vier untersten Felder sehen sich in der Szenerie ziemlich ähnlich: Zimmer, Hallen und Straßenprospekte. Die dritte Zone fällt, hauptsächlich beim Johanneszyklus, durch ihre Landschaften auf. Die Abschlußwand des Chors zeigt ebenfalls in drei Wandzonen teils zugehörige, teils anderen Legenden entnommene Bilder, als oberen Abschluß die Krönung Mariae, als Dekoration einer Sockelzone die Bildnisse des Stifterpaars. Trotz dieser architektonischen Gliederung hat jede Erzählung ihren eigenen Augenpunkt. Schon der schadhafte Zustand dieser Fresken und die schlechte Beleuchtung dieses Chors erschweren eine stilkritische Untersuchung. Die obersten Zonen sind so schlecht erhalten, daß nur ältere Photographien und die Stiche Lasinios Auskunft erteilen; von den übrigen Erzählungen ist der bethlehemitische Kindermord am ärgsten mitgenommen.

Von jeher wurde das Hauptgewicht auf den Reichtum der architektonischen Szenerien gelegt. Stets liegt der Augenpunkt genau in der Mitte und wird durch eine Figur oder ein architektonisches Motiv, durch Hände, Geräte oder Bäumchen bezeichnet. Vom einfachen geschlossenen Raum der Florentiner Bürgerstube bis zur prunkvollen dreischiffigen Königshalle mit ihrem zwingenden Rhythmus und der betonenden Macht ihres Tonnengewölbes (Tanz der Salome), vom stillen hallenumsäumten Hof führen uns Ghirlandajos Schüler nach Anleitung des Meisters zu wahren Architekturphantasien von durchblickreichen Sakralbauten und Straßenansichten. Hatte Ghirlandajo schon in St. Gimignano die seitlichen Ausblicke dem geschlossenen Innenraum vorgezogen, so sucht er jetzt möglichst durchsichtige oder schmuckreiche Gebäude; im Marienzyklus übertrumpft er noch die Leistungen des Johanneszyklus. Das Geburtszimmer des Johannes ist von mustergültiger Einheit; klar wie in den Fresken S. Gimignano entwickelt sich der Vorgang. Den Geburtsraum für Maria teilt er in eine enge, aber prunkvolle Kammer und ein Treppenhaus; der Zug der heranwandelnden Frauen verliert trotz etwas großer Figurenzahl dadurch, daß er sich vor dem die Szenerie teilenden Pilaster vorüberbewegen muß. — Der Tempel, in welchem Zacharias opfert, ist wiederum nur eine Nische, an die sich immerhin breite reliefgeschmückte Fronten anschließen; ein nach allen Seiten offener gewölbter Pfeilerbau mit Durchblicken auf Paläste und das Ospedale degli Innocenti begleitet die Verstoßung Joachims (Abb. 138.) Auf der Heimsuchung, einer parallel der Bildfläche entwickelten Begegnung spazierender Frauengruppen, entfaltet sich die Szenerie trotz starker Tiefenhinweise (Aussicht vom Hügel von S. Miniato auf die Stadt) parallel dem Vorgang. Dem Tempelgang Mariae strebt die Szenerie entgegen; Hauptfiguren werden von architektonischen Motiven überschnitten oder von rein genrehaften Nebengestalten in den Mittelgrund gedrängt. Spielt sich die Namengebung durch Zacharias auf einem erst in gewisser Tiefe und nur auf drei Seiten von schlanken Hallen umgebenen Platze ab (Abb. 137), so errichtet der Maler bei dem ohnehin figurenreichen Sposalizio alle vier schweren Hallen eines Palasthofs. Selbst da, wo sich die Szenerie wiederholt, wird die Perspektive verschieden gestaltet. Das Stifterpaar kniet in Halbface unter einem Tor-



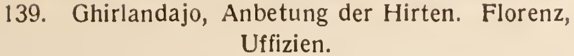
138. Ghirlandajo, Ausstoßung Joachims. Florenz, S. Maria Novella.
Phot. Alinari.

bogen mit Ausblick auf Landschaft und auf eine in die Tiefe führende Säulenreihe. Im Marienzyklus vermehrt sich die Figurenzahl, und die Kompositionen werden gedrängter und verlieren an Übersichtlichkeit (vgl. Predigt Johannes des Täufers und Anbetung der Könige). Wenn im Johanneszyklus gelegentlich etwas zu pedantisch getrennt wurde (Opfer des Zacharias, Taufe Christi), so drängen die Bilder des Marienzyklus zur Vermengung der Gruppen. Auch der Gesamtton der Erzählung ist unruhiger; das liegt nicht allein an einzelnen Gegenständen, wie Verstoßung Joachims und bethlehemitischem Kindermord, sondern die Maler fügen unruhige Figuren ein, wo kein Anlaß war und nur Störung entstand. In beiden Zyklen zwingen unzusammenhängende Kompositionen, viele harte und leere, flüchtig oder ganz schematisch heruntergemalte Figuren und schließlich eine Menge „handschriftlicher Eigentümlichkeiten", dazu eine Fülle von Gehilfen als ausübende Kräfte anzunehmen und dem Meister, dessen Anteil sich unmöglich scharf abgrenzen läßt, aber außer wenigen eigenhändigen Arbeiten kaum die Anfertigung genauer Kartons oder eine sorgfältige Überwachung der Arbeit zuzugestehen; mehr als Skizzen dürften diesen Durchschnittskünstlern kaum vorgelegen haben. Küppers macht als Mitarbeiter den „Meister des heiligen Sebastian" und Davide Ghirlandajo namhaft. Sicherlich dienten auch da die Skizzenbücher des Meisters mit ihrem Vorrat an Landschaften und Baulichkeiten als Vorlagen. Immerhin lassen sich als eigenhändige Leistungen Domenicos die Vertreibung Joachims, die beiden Geburtsszenen und die Hauptfiguren der Heimsuchung bewerten.

B. Die Tafelbilder. Auch sie zeigen in zunehmendem Maße den Anteil von Schülerhänden. Die Madonna mit zwei Erzengeln, Heiligen und Kinderengeln (1487 Uffizien) zeigt im Sinne der räumlichen Entwicklung eine leichtere und gefälligere Anordnung als das zuletzt genannte Madonnenbild. Ghirlandajo beseitigt alle schroffen Größenunterschiede und vermehrt auch das rein Dekorative: noch nie hat der Maler so sorgfältig auf koloristische Feinheiten geachtet wie hier. Er bevorzugt auch nicht mehr die Mittelgruppe durch hellere Farben, sondern durchwebt gleichmäßig die gebrochenen Töne mit seiner reichen Skala von Rot.

Die Anbetung der Hirten (1485, ehemals das Altarbild der Sassettikapelle, heute in den Uffizien) ist durch die Entlehnung der Hirtenfiguren aus dem Anbetungsbild des Hugo van der Goes bekannt (Abb. 139, 140). Allein der Italiener verstand offenbar das Aufgehen im gläubigen Schauen, die alle Häßlichkeit verklärende Seligkeit und Inbrunst des Flanders nicht; er malte langweilige spießbürgerliche Gesellen in konventioneller Andacht und mit dem banalen Motiv des Hindeutens auf das Christuskind. Ein antiker Sarkophag diente als Krippe, auf römischen Pfeilern ruht das schadhafte Dach (die Ruine ein Requisit der geistlichen Bühne): das Christentum hat das Heidentum überwunden. Zum erstenmal tritt hier in Ghirlandajos Tafelgemälde die Landschaft auf. Den Reiterzug zur Linken malte ein anonymer Schüler. — Das Tondo der Anbetung der Könige (1487, Uffizien) zeigt eine räumliche Anordnung des großen Figurenapparats, die sich hinlänglich aus Ghirlandajos Entwicklung erklärt und der Heranziehung von Leonardos Gemälde nicht bedarf. Eine vordere und hintere Figurenschicht werden durch die seitlichen Figurenfronten verbunden. Eine schadhafte Renaissancehalle umschließt ein Schutzdach für die Tiere und gewährt Ausblick auf das Meer mit der Ansicht von Sinigaglia mit Hafen. Dies unruhige und unkultivierte Kolorit, die meist ausdruckslosen Köpfe, die kleinliche Behandlung von Nebendingen und die ebenso minutiöse Modellierung durch





139. Ghirlandajo, Anbetung der Hirten. Florenz, Uffizien.



140. van der Goes, Hirten. Florenz, Uffizien.
Phot. Jacquier.

eine Unmenge von Goldstrichen weisen die Ausführung einem Gehilfen zu, in welchem man am ehesten Benedetto Ghirlandajo vermuten mag. — Im Epiphaniasbild in der Kirche des Ospedale degli Innocenti (1488) scheint der Künstler wieder an sein Sixtinafresko anknüpfen zu wollen: vorn die Episode, allerdings in zwei parallelen Figurenschichten, seitlich darüber die Nebenepisoden, dazwischen in etwas schräger Tiefenrichtung die Meerbucht mit der Ansicht von Sinigaglia. Allerdings fängt der Meister die weite Aussicht in die übliche Renaissanceruine ein: verzierte Pfeiler mit Strohdach. Den Kindermord mit der zugehörigen Stadt malte Bartolommeo di Giovanni (Alunno di Domenico), den Troß Bastiano Mainardi. Im hellen Gesamtkolorit erscheinen einzelne Farben schillernd, andere in verschiedenen Abstufungen, dazwischen viele gebrochene Töne. —

Die Heimsuchung (1491, Louvre) mag als Maßstab für die Bewertung der Chorfresken in Sta. Maria Novella dienen. Auch hier öffnet Ghirlandajo die schwere Hintergrundsarchitektur mittels eines Bogens gegen eine Hafenstadt; diese enthält aber auch römische Bauten, wie einen Triumphbogen, das Pantheon und ein Stück der aurelianischen Mauer; aber nirgends verfällt er in dekorative Überladung. Rein und klar spricht das schlichte Dreieck der knieenden Elisabeth und der vorgebeugten Maria. Man nannte Ghirlandajo nüchtern und befangen, die Heimsuchung aber beweist, wie er seine Empfindungen nicht in vehementen Mienen und Gebärden zu äußern brauchte, sondern alles in klarem Aufbau und schlichten Linien sagen konnte. Maria Jacobi und Maria Salome ordnete er als andächtig aufmerksame Teilnehmerinnen unter; er stellt sie ruhiger und bewegter vor die Fronten des Hintergrundes, während sich die Köpfe von Maria und Elisabeth vom freien Himmel abheben. Das edle Gleichmaß und die abgeklärte Ruhe, welche seine Gestalten trotz ihres quattrocentistischen Faltenreichtums der Gewänder bewegt, spricht am schönsten aus der Gestalt Mariae (Vorstudie dazu in den Uffizien). Etwas konventionell ist nur das Gewand der Maria Salome behandelt; man darf darin vielleicht die Hand Mainardis erkennen. Sonst schließen aber der jugendliche Liebreiz und die Zartheit der Empfindungen, der alle Köpfe auszeichnet, die Mitarbeit von Gehilfen aus.

In dem Gemälde „Christus in der Glorie und Heilige vor Landschaft", (1492, Palazzo dei Priori in Volterra) überwindet Ghirlandajo die altertümliche Zonenteilung und verbindet die auf Wolken thronende Hauptfigur, die stehenden und knieenden Heiligen zu einem Oval. Die Landschaft ist die ausführlichste und genaueste, die Ghirlandajo gemalt hat; im Aufbau befreit sie sich auch von dem üblichen Schema.



141. Ghirlandajo, Bildnis. London, Smlg. Benson.



142. Ghirlandajo, Damenbildnis. New York, Morgan. Phot. Bode, Meisterwerke.

Ghirlandajos Porträts zeigen, wie auch seine Heiligenfiguren, eine selbstsichere Ruhe, etwas Bestimmtes und Abgeklärtes, über das sich verklärend der Ausdruck der Freundlichkeit und Güte breitet. Er wählt oft Halbface vor neutralem Grund (Mädchen- und Jünglingsbildnis in der National-Gallery in London). Im herben Profilbildnis der Giovanna Tornabuoni (1488, New York, Sammlung Morgan) verstärkt er das steif Gravitätische des langen, stolz aufgerichteten Halses durch die Vertikale des Oberarms, sowie durch die fensterartige Umrahmung und die Mauervertiefung, welche den Kopf mit seinem strengen Ausdruck noch einmal besonders umrahmt. Den herben Zügen des Umrisses entspricht die scharfe Wiedergabe der Stoffmuster (Abb. 142). Das Gruppenbildnis — Erwachsener und Kind — stellt er teils als Face- und Profilfigur vor Landschaft (Francesco Sassetti und Sohn, London, Sammlung Benson, Abb. 141), bald vereinigt er beide, Großvater und Enkel (Louvrebild) zu einer Gruppe, die nicht nur durch den Raum mit seinem Ausblick, sondern mehr noch durch die innigen seelischen Beziehungen zusammenhält; blickt der liebliche Knabe scheu verwundert zu der skrofulösen Nase des Großvaters als zu einem unerklärlichen Naturwunder auf, so spielt über die Züge des Alten freudiges Lächeln.

Schon die vorangegangenen Ausführungen gaben oft Anlaß, von Ghirlandajos ausgedehnter Werkstätte zu sprechen. Seine zahlreichen Schüler erscheinen bei allen größeren Freskowerken und bei den meisten Tafelbildern; der Meister war um so mehr auf ihre Hilfe angewiesen, als er oft gleichzeitig eine größere Anzahl von Aufträgen für entlegene Orte auszuführen hatte.

Zunächst erscheinen seine beiden Brüder Davide (1452—1525) und Benedetto (1458—1497) bei allen größeren Aufträgen; ersterer war hauptsächlich Mosaizist, letzterer anfangs Miniaturmaler. Wahrscheinlich hatte

Davide die kaufmännische, nach Domenicos Tod nachweisbar die künstlerische Leitung des Ateliers. Sein einziges beglaubigtes Werk, eine heilige Lucia mit Stifter (1494, Rucellaikapelle von Sta. Maria Novella in Florenz) zeigt ihn als handwerklichen Meister von untergeordneter Bedeutung, dessen Hand aber bei fast allen Atelierarbeiten nachzuweisen ist.

Benedetto, der zwischen 1485 und 1493 einige Jahre in Frankreich tätig war, steht in seinem Bilde in der Kirche zu Aigueperse (Anbetung der Hirten) deutlich unter dem Einfluß des Hugo van der Goes. Greifbarer tritt uns der noch anonyme Meister des Heiligen Sebastian entgegen (so genannt nach der Tafel mit Sebastian und Rochus im Museo civico zu Pisa). Den Anteil aller dieser Meister wird man im Untergang Pharaos im Roten Meer in der Sixtinischen Kapelle in Rom erkennen dürfen.



143. Mainardi, Bildnis. Berlin. Phot. Ges. Berlin.

Bartolommeo di Giovanni (identisch mit Berensons Alunno di Domenico) genügte mit seiner handwerklichen Mache für Predellen, Cassoni und nebensächliche Teile in Ghirlandajos Bildern. Im Epiphaniasbild der Kirche des Ospedale degli Innocenti stammt von seiner Hand die Stadtansicht zur Linken und der bethlehemitische Kindermord; urkundlich wurden ihm am 30. VII. 1488 die sieben Predellenbilder dazu übertragen (im Sitzungszimmer des Ospedale). Seine Handschrift ist leicht an folgenden Merkmalen kenntlich: kleine kugelförmige Köpfe mit hoher Stirn, spitzen, scharf beleuchteten Nasen, kleinen runden Augen mit scharf beleuchteten schweren Lidern, schmale leblose Hände mit dünnen, scharf beleuchteten Fingern; das Gewand wird in einem Bausch zusammengehalten; ein Zipfel schleift auf dem Boden nach; die Gewänder knieender Figuren breiten sich fächerförmig auf dem Boden aus; bräunliches Inkarnat trägt graubraune Schatten und gelbbraune Lichter. Alle Nuancen von Rot kombinieren sich mit Orange, Lila und Violett. Antike Bauten, zackige Felsen und runde Büsche füllen den Hintergrund. Mit dem Kindermord auf dem Epiphaniasbild stimmen stilistisch zwei Cassoni mit dem Raub der Sabinerinnen und der Versöhnung (Rom, Galerie Colonna). Den Einfluß Filippino Lippis verrät der Maler u. a. in einer al fresco gemalten Heimsuchung in S. Frediano in Lucca. Seine Hand will Ulmann auch in einzelnen Köpfen auf Ghirlandajos Fresken in Sta. Maria Novella erkennen (Zuhörerinnen beim predigenden Johannes, Opfergaben tragende Frauen bei der Ausstoßung Joachims, Kopf Annas bei der Begegnung mit Joachim; Musikanten beim Sposalizio).

Sebastiano Mainardi (gest. 1513) hat an fast allen größeren Freskenzyklen, aber auch an einzelnen Tafelbildern Ghirlandajos Anteil, ist aber auch durch eine Reihe selbständiger Werke vertreten. Er lehnt sich im äußeren Schema der Komposition an Ghirlandajo an (Altar im Wallraf Richartz-Museum in Köln); aber weder bei seinen feinen und schlanken Gestalten (Madonna der Sammlung Johnson in Philadelphia) noch bei der schweren erreicht er des Meisters Elastizität; eine allgemeine etwas leere Anmut mit wiederkehrendem Lächeln kennzeichnet seine weiblichen wie jugendlichen Gesichter; gesenkten Augen gibt er auffallend schwere Augendeckel. Dem weiblichen Profilbild mit architektonischem Hintergrund (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) mangelt wegen zu detailreichen Hintergrundes (Schrank mit Stilleben, Säulen und Ausblick auf Landschaft), und wegen der Leere



145. Botticelli, Sebastian. Berlin.
Phot. Gesellsch., Berlin.

des Ausdrucks die natürliche Vornehmheit von Ghirlandajos Porträts. Mainardi benützt wiederholt Motive aus Gemälden und Skizzenbüchern seines Meisters (Anbetung des Kindes, Hannover, Kestner-Museum).

Die Vergeistigung in Linie und Farbe.

Das Zeitalter des Lorenzo Medici brachte auch in der Florentiner Malerei Dichternaturen hervor, die durch Linie und Farben hauptsächlich Gefühlswerte gestalteten; die Anlehnung an die Problematiker war für sie nur Durchgangsstadium. Voran steht Sandro Botticelli, der Schüler Fra Filippo Lippis, von dem er einen fein ausgebildeten Farbensinn, ebenso aber außer dem Raumgefühl auch dessen Zartheit und Innigkeit erbte, während er dessen rauhere Schale nicht annahm. Als Meister der zweiten Jahrhunderthälfte wandelt er das Anmutige ins Verträumte und Schwermütige, dem er durch ausgesucht feine Linienkunst und reiche, oft mit Gold verzierte Farben und die wunderbare Wiedergabe der feinsten Stoffe den Schein höchster Vornehmheit gab. Mit der gleichen Stimmung malte er christliche wie antike Themata, und darin unterscheidet er sich mit einer ausgesucht poetischen Auffassung des Altertums vom Antiquaren Ghirlandajo. Seine in großer Zahl erhaltenen Zeichnungen sind, abgesehen von den Illustrationen zu Dante, Studien zu zarten Erscheinungen, von hauchartigen Gewändern umfächelt, in schmiegsam flüssiger Bewegung; man hat Parallelen zwischen der Kunst Botticellis und derjenigen der Japaner und Etrusker gezogen und damit ausdrücken wollen, daß seiner Linie, daß seinen Stellungen und Gebärden etwas Bestimmtes, eine stilbildende Kraft innewohne. Das bisher zu wenig beachtete Geheimnis seiner Kunst liegt nun eben in der wunderbaren Elastizität seiner Linie, dank der er das wunderbare, wie vom Goldschmied ziselierte Gelock von Madonnen, Engeln, Venusfiguren und Grazien, aber auch der weiblichen Bildnisse gestaltete; mit ihr gab er den Gesichtern der Frauen und Kinder knospenhafte Zartheit, den Köpfen junger Männer eine Frische, über die Ghirlandajo nicht verfügt. Mit seiner damals nur ihm eigenen Linie zauberte er den schwebenden Tanzschritt der Grazien und Engel; sie gehorchte ihm aber auch, wenn er den Zorn des Moses und den Schrecken bestrafter Frevler darstellte. Ja, sie gehorcht dem leisesten Windhauch, wenn er mit durchsichtigen Gewändern spielt; sie dreht das Gefält zu ornamentalem Geschnörkel. Seine biegsame, ewig lebensvolle Linie macht sich jedem Gefühlsausdruck dienstbar; so zart sich seine Gestalten neigen, so jäh können sie auch ihre Körper nach vorn und rückwärts und seitlich werfen; dann dehnt sich seine Linie in langen flachen Kurven oder schnellt um plötzliche Rundungen, zuckt, flattert und wogt erregt, um bald nachher wieder langsam hinzurieseln. Dann beugt, reckt und dehnt sie die Leiber über das natürliche Maß hinaus, reißt sie empor und drückt sie nieder, im Dienste der Gefühlswerte vollkommene Herrin der Materie. Auch Hände, Augen und Mund reden bei Botticelli eine tiefe und wunderbare Sprache. Augen, wie sie Botticelli zuweilen malt, kannte die italienische Kunst bis anhin noch nicht. Die bisherigen Meister gaben uns über das Quattrocento

reiche Belehrung; Botticellis Figuren werben nicht vergebens um unsere Liebe. Mit seiner hohen Linien- und Farbenkultur und seiner dichterischen Einfühlungsfähigkeit in Dante wie in antike Stoffe verband der Meister aber auch gründliche systematische Kenntnisse der Perspektive, die in seiner Werkstätte wissenschaftlich betrieben wurde. Pacioli bezeugt, daß Botticelli einen achteckigen Mazzocchio perspektivisch gezeichnet habe.



146. Botticelli, Madonna. Neapel, Museo nazionale. Phot. Alinari.

Sandro di Mariano Filipepi, gen. Botticelli, geb. zwischen dem 25. März 1444 und 25. März 1445 in Florenz, zunächst in der Lehre eines Goldschmiedes, dann bei Fra Filippo Lippi (vielleicht seit 1458 oder 1460) und als Gehilfe Verrocchios. Erste urkundliche Erwähnung: 1470, Allegorie der Tapferkeit für die Mercanzia. 1474 ließ er im Camposanto in Pisa eine unvollendete Assunta zurück. Seit diesem Jahrzehnt war er auch für die Medici tätig: Epiphaniastafel mit zahlreichen Bildnissen dieser Familie; Porträts des 1478 ermordeten Giuliano, aber auch diejenigen der erhängten Teilnehmer an der Verschwörung. 1480: Fresko des heiligen Augustin in Ognissanti. April und Mai 1481: Verkündigung in zwei Lünettenfresken an S. Martino della Scala in Florenz, 1481—82 in der Sixtina in Rom tätig: Papstfiguren und acht Erzählungen des Alten Testaments. Gleichzeitig mit Ghirlandajo erhielt auch er den Auftrag, Fresken in der Sala dell'Udienze im Palazzo Vecchio in Florenz zu malen, führte aber den Auftrag nie aus. 1490 hatte Botticelli zusammen mit anderen Künstlern über die Entwürfe für die Domfassade zu beraten und war 1491 zusammen mit den Brüdern Ghirlandajo beauftragt, die Zenobiuskapelle im Dom mit Mosaiken zu schmücken. Für Lorenzo di Pierfrancesco Medici illustrierte er eine kostbare, auf Pergament geschriebene Dantehandschrift. Den Einfluß Savonarolas, der seit dem Tode des Lorenzo Magnifico (1492) seinen Höhepunkt erreicht hatte, bestimmte den Künstler nicht, seiner Kunst zu entsagen, wohl aber wandte er sich jetzt ausschließlich religiösen Gegenständen zu; am stärksten wirkte diese eigenartige Persönlichkeit nach ihrem Feuertod auf Botticelli ein. Seit 1500 sind keine Werke mehr urkundlich erwähnt; er starb am 17. Mai 1510. Früher sammelten Vasari, der Codex Magliabecchianus und der Libro di Antonio Billi Material über den Künstler.

1. Periode: Aufnahme der verschiedenen Einflüsse ca. 1470 bis gegen 1480. Die in der Goldschmiedewerkstätte durchgemachte Lehre kennzeichnet Botticellis ganzes Lebenswerk; die Vorliebe für feinsten, stofflich vollendet durchgeführten Schmuck, verzierte Rüstungen, edelsteinbesetzte Gewänder und Vergoldungen bleibt fast allen Werken eigen. Der Einfluß Lippis macht sich in den Kopftypen der Maria, des Jesusknaben wie der Engelkinder, sowie in der Vorliebe für durchsichtige Schleier, blonde Haare und Nimben aus Goldpunkten geltend. Aber Botticelli steht in bezug auf den Madonnentypus zwischen dem derb rundlichen und dem ganz zarten Typus Lippis drin, und vertieft bei allen Figuren den Ausdruck; das Verdrossene wie das still Beglückte der Gestalten seines Meisters wandelt Botticelli in linde Wehmut; die



147. Botticelli, Madonna. Paris. Phot. Giraudon.

Kompositionen wirken räumlicher und geschlossener. Den Einfluß des Frate hat Botticelli rasch auch durch Wahl schlankerer Typen und stärker gelockten Haars überwunden. Das hart gebrochene und scharf begrenzte Gefält Lippis kennt er kaum mehr; charakteristisch ist schon für seinen Frühstil die vollentwickelte schwere wie die dünne, zart niederrieselnde, gleichsam vom Wind bewegte Gewandung. Unter dem Einfluß der Pollajuoli und Verrocchios studiert er den Körperbau sehr eingehend durch und verleiht einzelnen Gestalten ausgesprochen plastische

Wirkung. Das Räumliche erzielt er durch die Anordnung der Figuren und durch linearperspektivische Behandlung des architektonischen Hintergrundes; Fensterausschnitte und, über Lippi hinausgehend, zwei im rechten Winkel aneinanderstoßende Mauern (Madonna Chigi, heute Sammlung Gardner in Boston). In Botticellis Frühzeit fallen auch, im Wettbewerb mit der Ton- und Marmorplastik, die Tondi mit der Halbfigur der Madonna.

In der Anbetung der Könige (London, National-Gallery; stark übermalt) und der Madonna der Galerie des Ospedale degli Innocenti wiegen die Einflüsse Fra Filippo Lippis noch vor (vgl. dessen Madonna vor dem Fenster, Uffizien), doch verstärkt Botticelli im zweiten Werk gegenüber jenem Zeremonienbild das Menschliche und nimmt schon den wehmütigen Ton und das träumerische Wesen des Engels auf, ist auch in weicher Modellierung und Genauigkeit der Zeichnung seinem Lehrer schon überlegen. In der Gruppierung von zwei Engelsknaben und dem Giovannino erfaßt dann Botticelli das Madonnenbild in durchaus räumlichem Sinn und nimmt im Emporstreben des Jesusknaben ein offenbar durch Verrocchio verbreitetes Motiv auf (Madonna im Ospedale di Sta. Maria Nuova). Der Typus mit den scharf geränderten schweren Augenlidern, der knollig verdickten Nase und den scharf betonten Mundwinkeln kommt ebenfalls von Verrocchio her und findet sich auch bei der Madonna vor der Rosenhecke (Uffizien) und der Madonna im Museum zu Neapel; hier verleiht eine braungrünliche Untermalung den Fleischtönen Wärme und Sattheit. Die durch wenige Figuren charakterisierten Madonnenbilder bezeichnen einen Übergang von Lippis Andacht zu Botticellis Innigkeit. Die Madonna in der Cherubimglorie (Uffizien) zeigt noch den segnenden Knaben; der Parallelismus zwischen ihm und dem Schleier der Maria gibt dem Bild etwas eigenartig Ornamentales. Auf dem Louvrebild: Madonna mit beiden Knaben — gewahren wir in der Art, wie der Giovannino den Kopf seitwärts neigt und die Arme kreuzt, das erste Auftreten von Botticellis „Pretiosität".

Die Allegorie der Tapferkeit (Uffizien), die sich kompositionell den Allegorien des Piero Pollajuolo anzupassen hatte, zeigt Botticellis Selbständigkeit der Auffassung im Gefühlsausdruck und der Bewegung, welche durch die Figur geht; an Stelle der Verlegenheitsgebärden des Pollajuolo und der unfreiwillig steifen, steil aufgerichteten Körperhaltungen setzt Botticelli eine Unterscheidung der Extremitäten, welche den ganzen Bau der Figur und die Art des Gefälts bestimmt. Mehr als Pollajuolo verrät Botticelli den einstigen Goldschmied im Panzer, dem Marschallstab und der Ausstattung des Throns. Mit Verrocchio teilt Botticelli auch die Vorliebe für orientalische Stoffe. Dagegen schließt sich die energische Modellierung des Gesichts wiederum an die Auffassung der Pollajuoli an.

Die zwei farbenreichen, höchst sorgsam ausgeführten Bildchen mit der heimkehrenden Judith und der Auffindung der Leiche des Holofernes (Uffizien; vom Künstler der Bianca Capello geschenkt) zeigen des Künstlers erste nachweisbaren schreitenden Gestalten und seine erste dramatische Komposition, zu welcher er Studien an Antonio Pollajuolos Entwürfen für die Stickereien machte. Botticellis Grundproblem, die Gefühle in einer die ganze Figur bestimmenden Art zum Ausdruck zu bringen, d. h. das Gewohnte der Erscheinung dem plastischen und linearen Ausdruck des Seelenlebens unterzuordnen, gibt sich bei Judith in zierlichem tänzelnden Schreiten, elastischem Drehen, weichem Rieseln und Fließen der Falten und dem Wehen kleiner Enden und Zipfel zu erkennen; dazu passen die im Morgennebel verschwimmenden Halbtöne. Figürliches und Szenerie streben nach bildmäßiger Geschlossenheit: Die Magd links und der Baum rechts neigen sich gegen Judith als Mittelfigur, die beide entgegengesetzten Richtungen in sich aufnimmt. In der zweiten Szene, deren Bewegungsrichtung dem Beschauer entgegenkommt, schichtet Botticelli die in ihrem Ausdruck vorzüglich unterschiedenen Assyrer an beiden Bildseiten auf und verbindet sie in horizontalem Sinn durch Leichnam und Vorhang. War auf dem ersten Bild die tief unter den Figuren sich ausbreitende Landschaft in Morgendunst gehüllt, so läßt Botticelli hier zu der furchtbaren Entdeckung die aufgehende Sonne leuchten. Der heilige Sebastian (1473 für Sta. Maria Maggiore in Florenz gemalt, heute in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) bedeutet nicht wie bei A. Pollajuolo eine Darstellung anatomischer Kenntnisse. Hoch vor freier Luft stehend und die absichtlich mager gehaltene Landschaft überragend, wirkt er vielmehr durch die Schärfe der Linie, welche ebenso sicher das zarte Sentimento wie die einzelnen Muskelinnervierungen erfaßt; alle formalen Einzelheiten, wie z. B. Spannungen und Verkürzungen, sind mustergültig dargestellt; aber der nach idealen Proportionen strebende elastische Wuchs, das ästhetische Interesse bedeuten dem Künstler noch mehr als die Fixierung objektiven Tatbestandes (Abb. 145).

Die Anbetung der Könige (wohl 1478 für Sta. Maria Novella gemalt, heute in den Uffizien) zeigt den beachtenswerten Versuch einer gleichmäßig in die Tiefe wie in die Höhe gerichteten figurenreichen Komposition. Gegenüber Ghirlandajo verwendet Botticelli die Könige und ihr Gefolge als Träger des Raumeindrucks und der malerischen Zufälligkeit; allein gedrängte Fülle und Lücken stehen wie völlige Ruhe und starke Bewegung höchst unharmonisch nebeneinander. Im Anschluß an Lippi bildet er den Aufenthaltsort der heiligen Familie aus Fels,



148. Botticelli, Bildnis. Wien, Gemäldegalerie. Phot. Alinari.

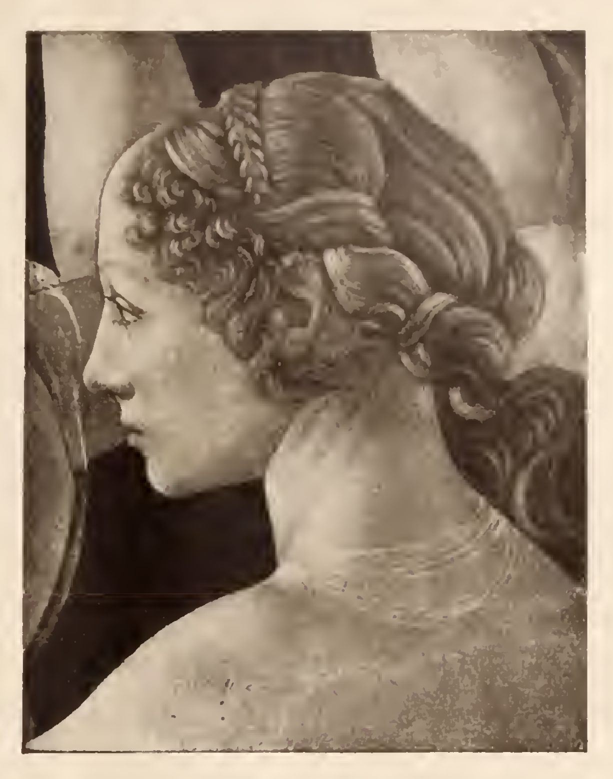
verfallendem Gemäuer und von Baumstämmen gestützter Verdachung; die Palastruinen, die bei Ghirlandajo eine so große Rolle spielen, rückt Botticelli auf die Seite. Die größte Bedeutung hat das Gemälde durch seine zahlreichen Medicäerbildnisse erworben. — Diesem Werk mögen die vier Predellen mit der Geschichte der Maria Magdalena der Sammlung Johnson in Philadelphia angeschlossen werden.

Anknüpfend an das porträtreiche Epiphaniasbild mag Botticellis Bildniskunst in Kürze charakterisiert werden. Es handelt sich ausschließlich um Halbfiguren, bald um wirkliche Brustbilder, bald um solche, die sich dem Kniestück nähern; vom strengen Profil (die meisten weiblichen Bildnisse) bringt der Maler sodann verschiedene Übergänge bis zu reiner Vorderansicht. Kroeber wies nach, daß Botticelli seinen Hintergrund stets irgendwie räumlich gestaltete und daß die „neutralen“ Hintergründe als spätere Übermalungen zu werten sind; die Restaurierung des weiblichen Bildnisses im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin ist das bezeichnende Beispiel hierfür. Den beiden Jünglingsbildnissen im Louvre und der Galerie Liechtenstein in Wien gab der Maler einen Fensterrahmen ganz ähnlich demjenigen auf Filippo Lippis Anbetungsbild. Einfacher und reicher verwendet er ihn zur speziellen Umrahmung des Kopfs bei dem nach der Totenmaske gemalten Bildnis des Giuliano Medici (1478; Bergamo, Galerie; Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, vielleicht Replik des Vorigen) und beim weiblichen Profilbildnis (bei Mr. Cohen in London); als Teilstück ist der Rahmen auf dem gereinigten Bildnis in Berlin zu sehen; er hebt das Schlanke und Schwankende des Damenporträts im Palazzo Pitti hervor. Zum Raum erweitert er das Bildnis durch vorderen Fensterrahmen, seitliche Kulisse mit Fenster und Ausblick auf eine Landschaft im Bildnis der Caterina Sforza in Altenburg (1481), durch Anbringung der verkürzten Decke beim männlichen Bildnis im Museo Filangeri in Neapel; unklar aber ist sein Versuch, sogar einen ganzen tiefen Raum hinter einer Frontfigur darzustellen, ausgefallen. (Bildnis der Esmeralda Bandinelli; Brighton, Victoria and Albert Museum). Er setzt aber die Halbfigur auch vor freien Himmel (Bildnis der Sammlung Simon in Berlin). Zeichnen sich die weiblichen Profilbildnisse durch ihren weichen Linienrhythmus aus, so eignet den männlichen eine zwingende Lebendigkeit.

In der folgenden Periode überwindet Botticelli alle Dissonanzen der Anordnung, gestaltet seine Bilder mit reicher eindrücklicher Fülle, steigert das Graziöse, ebenso sehr aber auch die Raumwirkung und stellt die Bewegungen mehr auf bestimmte Richtungen ab; die mittlere Periode



149. Botticelli, Grazie. Florenz, Uffizien.
Phot. Jacquier.



150. Botticelli, Grazie. Florenz, Uffizien.

ist die des „klassischen“ Botticelli der Sixtina- und Ognissantifresken, der Venusbilder und der Tondi. Indem sich aber in gegebenen Fällen die Bewegung verstärkt, bereitet sich allmählich der letzte Stil vor. Im übrigen sei auf die einleitende Charakteristik des Künstlers verwiesen.

Der heilige Augustin (Fresko in Ognissanti in Florenz, 1480), bildet das Gegenstück zu Ghirlandajos heiligem Hieronymus. Jedwede Erwähnung beider Werke betont das phlegmatisch Beschauliche hier und das tief Erregte, leidenschaftlich Zerwühlte dort. Sicherlich trifft diese Unterscheidung den Hauptpunkt im Wesen beider Meister; aber ergänzend mag noch die ebenfalls dem Temperament beider Maler entsprechende Verschiedenheit der Raumbehandlung, des Aufbaus der Figur und der Wertschätzung des Hausrats erwähnt werden. — Zu einer späteren Zeit muß das Uffizienbild mit dem heiligen Augustin entstanden sein; in ruhiger Versenkung in sein Studium zeigt er die nämliche starke Modellierung wie das Freskobild. Die Szenerie: ein enges, von einer Tonne überwölbtes Gehäuse, vor dessen Eingang der Vorhang zurückgeschlagen ist, bildet eine bemerkenswerte Vereinigung von Großzügigkeit im Aufbau und Kleinlichkeit der Zutaten; deutet der Künstler den Hausrat kaum an, so füllt er die freie Fläche vom Bildrand bis zum Pult mit Papierschnitzeln! Die herrliche, auf zwei Lünettenfresken verteilte Verkündigung an S. Martino della Scala in Florenz (1481) bringt in der Gewandung und Bewegung des Engels zum erstenmal ganz entschiedene starke Bewegung und eine eigene herbe Süßigkeit. Das der Bildbegrenzung angepaßte starke Vornüberneigen des Engels erhält durch das halb Stehende, halb Schwebende seinen besonderen Reiz. Die glühenden Augen dieses Engels hat Botticelli kurz darauf in der Sixtina noch oft gemalt.

Die Vorstellung von Botticellis zarter Poesie, von schlanken Gestalten in durchsichtigen schillernden Gewändern knüpft sich an seine „Primavera“, einst für Villa Medici in Castello gemalt (heute in den Uffizien). Wie in keinem anderen Gemälde des Meisters gehen hier Landschaft und Figuren zu einer duftigen Stimmung zusammen; den Sommernachtstraum der italienischen Quattrocentomalerei möchte man das Werk benennen. Im schattigen Hain, auf blumiger Wiese gebietet Venus und schießt Amor seine Pfeile. In freier Symmetrie schlingen links die drei Grazien ihren Reigen und zerstreut Merkur mit seinem Schlangenstab die Nebel; rechts schreitet in blumengeschmücktem Kleid die blumenstreuende Flora dahin, indes ein Windgott eine fliehende Nymphe zu erhaschen sucht. Schwerfällig und eckig erscheinen die Bewegungen der Judith gegen das sylphidenhafte Hingleiten über den Boden und das schwebende Eilen; klar und doch so weich und zart fließen die Umrisse. Zu durchsichtigen Schleiern



151. Botticelli, Jugend Mosis (Teil). Rom, Sixtina. Phot. Anderson.

und feinstem Seidenstoffe sind die Kleidungen geworden. Aber lautlos geisterhaft geht dieses Frühlingsfest vor sich, und nur aus wenigen der Gesichter vermag die Wehmut zu schwinden. Lauter gedämpfte Töne huschen durch das tiefe Grün des Hains. Von der Meinung, Polizians Giostra müsse Botticellis Werk beeinflußt haben, befreite A. Warburg durch den Hinweis auf L. B. Alberti, der den Künstlern die drei Grazien als dankbares Thema empfahl. Den Kern zu erotischen Verfolgungen bieten Ovids Metamorphosen und Polizians Orfeo; dieser florentinische Dichter mochte den Maler mit Ovids Werken bekannt gemacht haben. Waren solche Stoffe damals Allgemeingut der gebildeten Welt, so war immerhin nicht ausgeschlossen, daß Polizians Schilderung vom Palast und Garten der Venus (Giostra) als Ganzes Botticelli bei der Wahl des Stoffes und seiner Gestaltung vorschwebte. Strophe I 47 mag mit ihrer Erwähnung des geblümten Kleides, des Aufhebens desselben und des mit Blumen gefüllten Schoßes in der Figur der Flora bildliche Gestalt gewonnen haben; für die Blumengöttin hatte der Maler in der Antike wenn nicht direkte Vorbilder, so doch Anregung. Neuerdings wurde versucht Dantes Vita nuova, Kapitel XXIV als Quelle für Botticellis Gemälde nachzuweisen (Abb. 149, 150).

Die Sixtinafresken. 1481—82. 1. Die zehn Papstfiguren heben sich, trotzdem sie arg verblaßt sind, durch die Tiefe ihres Ausdrucks, den z. T. ergreifenden, sehnsüchtig melancholischen Zug ihrer schön geschnittenen, scharf umrissenen Köpfe vor allen andern heraus; die Sorgfalt, mit der einzelne Schmuckteile aufgemalt sind, deutet auf den früheren Goldschmiedlehrling. Einzelne Chormäntel wurden dagegen von Schülerhand gemalt. Zudem läßt der Meister gelegentlich die scharf modellierten Gelenke durch die Handschuhe hindurch sprechen.

Die erzählenden Fresken. 1. Das Reinigungsopfer des Aussätzigen (nach Liviticus XIV; wohl die einzige derartige Darstellung) spielt sich mit allen Zuschauern ganz im Vordergrund und z. T. auch im Mittelgrund ab. Auf die Berglandschaft und architektonische Szenerie (Fassade des Ospedale di St. Spirito) verteilen sich vier Begebenheiten der Versuchung Christi. Den Rhythmus im Landschaftlichen vollenden die Fernblicke auf Hügelland und See, beide mit Stadtansichten durchsetzt. Bäume mit sehr schlanken Stämmen sorgen für Tiefenwirkung. Wie bei einer Anbetung der Könige belebte der Maler die Zeremonie durch zahlreiche Zuschauer, meist männliche verschiedenen Alters. Noch zergliedert er die ganze Menge in Einzelgruppen, aber innerhalb dieser führt er Ruhe oder Bewegung durchaus einheitlich durch. Die z. T. sehr warmen und leuchtenden Farben und deren geschickte Zusammenstellung geben dem ganzen Bild etwas Vornehmes; dem in Weiß und Blau mit reicher Goldverzierung gekleideten Priester stellt er den ganz in Weiß gekleideten Opferknaben gegenüber. Für die Zeitgenossen mochte es der vielen Bildnisse wegen von höchstem Interesse sein. Von Schülerhänden stammen die Szenen der Versuchung Christi; auch haben alle Köpfe durch Übermalung gelitten. Zwei rein genrehafte Figuren im Vordergrund rechts verdienen noch Beachtung: die ein Holzbündel tragende Frau zeigt im Faltenwurf ihres Gewandes schon die Anfänge von Botticellis hartem und unklarem Spätstil. Im Knaben, der Trauben trägt und sich vor einer Schlange fürchtet, kombinierte Botticelli zwei antike Motive. Beide Gestalten setzt der Maler in weißen Kleidern vor dunkeln Grund und beiderseits zwischen rote Kleider.

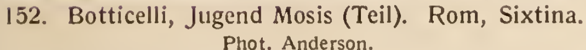
Im Jugendleben des Moses mußte er sieben Episoden übersichtlich trotz des wechselnden Schauplatzes in einem Landschaftsbild vereinigen. Zwei Drittel der Bildfläche nimmt bergige und waldige Szenerie ein. In der Mitte unter den hohen Bäumen der Oase tränkt Moses den Töchtern Jethros die Schafe und vertreibt die Hirten. Links kommt aus einem Hohlweg der Zug der auswandernden Israeliten hervor; darüber auf Bergeshöhe zieht Moses



Botticelli. Maria mit Kind und Engeln
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum







152. Botticelli, Jugend Mosis (Teil). Rom, Sixtina.
Phot. Anderson.



153. Botticelli, Reinigungsopfer (Teil). Rom, Sixtina.
Phot. Anderson.

seine Schuhe aus und empfängt die Vision im feurigen Busch. Das letzte Drittel rechts bietet in stark vertiefter Landschaft, die am Rand von einem Haus überschnitten wird, den am Ägypter verübten Totschlag, die Bergung des blutenden Israeliten und die Flucht des Moses. — Botticelli entfaltet seine koloristischen Fähigkeiten noch mehr: An farbigem Reiz steht die Mittelgruppe ebenbürtig neben der Primavera: die blondhaarigen und weiß gekleideten Jungfrauen mit dem weißen Brunnentrog und den grauen Schafen vor dem tiefgrünen Grund, und als Gegensatz dazu Moses in gelbem, reichlich mit Gold modelliertem Rock und grünem, geschickt gegen die Landschaft abgetönten Mantel. Die wenigen Figuren des Israelitenzuges ordnen sich fast ganz dem genrehaften Grundton ein; alle Bewegungen erscheinen bestimmter, die Richtungsgegensätze noch schärfer markiert. Einzelne Profile weisen in der Schärfe ihrer Zeichnung schon auf Michelangelo.

Hatte sich von einem Bild zum andern Botticellis Komposition geklärt, so bezeichnet das letzte Fresko den Endpunkt dieser Entwicklung und fast ein Auseinanderfallen des Ganzen, das nur durch den Rhythmus der Szenerie notdürftig zusammengehalten wird: anderseits aber bietet dieser Schauplatz den heftig erregten Vorgängen genügend Raum. Botticelli vereinigt hier drei Strafgerichte Gottes an solchen, welche seine Gebote übertreten. 1. In der Mitte werden am polygonalen Altar Korah und seine Gefährten, während sie unerlaubterweise opferten, vom Feuer verzehrt. 2. Rechts wird der Lästerer zur Steinigung geführt. 3. Links versinken unter der Zornesgebärde des Moses Dathan und Abiram in die Erde. Über ihnen weissagen, auf Wolken stehend, Eldad und Medad. Das Thema stellte an die sonst nicht in Botticellis Natur liegende dramatische Gestaltungskraft die höchsten Anforderungen; alle Gebärden des Zornes, des Schreckens, Entsetzens und jähen Hinstürzens beruhen auf genauen Naturstudien; und trotzdem hat der Maler durch gewisse unmögliche Drehungen den Ausdruck absichtlich verstärkt. Unter der Lösung dieses neuen Problems hat die harmonische Durchführung der Gruppen zu leiden gehabt. Stammt die Ausführung des architektonischen Beiwerks von Schülerhänden, so bezeugt doch die von Botticelli getroffene Auswahl der Bauten sein in Rom gewecktes Interesse für antike Bauten: die Mitte beherrscht eine vollkommen getreue Darstellung des Konstantinsbogens. Ulmann möchte darin wie in der Landschaft beim Reinigungsopfer die Hand des Filippino Lippi erkennen.

Die nachrömische Zeit wird durch mythologische Bilder und Altargemälde, darunter einige Tondi mit der Madonna, ausgefüllt.



154. Botticelli, Madonna. Mailand, Poldi-Pezzoli. Phot. Alinari.

1. Tondi enthalten die Madonna in ganzer oder in halber Figur, meist mit Engeln und dem Johannesknaben. Wie zahlreiche dieser Tondi als Schulgut aus dem oeuvre Botticellis ausgeschieden werden mußten, so sind an einzelnen noch Schülerhände beteiligt. Neben der ganz symmetrisch-zentralen Aufstellung der halben wie der ganzen Figuren (Tondo der Uffizien, Madonna mit den Leuchterengeln, im Kaiser-Friedrich-Museum) wählt der Maler auch, im Anschluß an Madonnenbilder der Frühzeit, Gegenüberstellung zweier Gruppen („Magnificat", Uffizien, 1488, Madonna ehemals Canigiani, jetzt Gemäldegalerie in Wien). Den ganzfigurigen Tondis ist natürlich auch die Lösung des Raumproblems übertragen (eckig gebrochene Brüstungen im Tondo der Villa Borghese; Plattform mit perspektivischer Kreiskonstruktion: Madonna mit den sieben Leuchterengeln, Berlin). Das Tondo der Ambrosiana in Mailand weicht von den bisherigen ab: Hinter der knieenden Madonna, der ein Engel den Christusknaben zuführt, lüften zwei Engel einen Zeltvorhang und öffnen so den Ausblick auf eine Hügellandschaft mit Gewässer (Abb. 154). Die Fortschritte in der harmonischen räumlichen Gruppierung der Figuren zeigen unter Verzicht auf absolute Symmetrie: das von Verrocchio beeinflußte Jugendwerk in Sta. Maria Nuova, die Madonna Chigi, jetzt Gardner in Boston, die Madonna Canigiani in Wien und als Krönung das „Magnificat". Herrscht in den zwei Uffizientondi, dem Berliner und Mailänder Bild, feierliche Ruhe, so bringen die Tondi der Wiener Galerie und der Villa Borghese die starken Kopfneigungen und intensiven Gebärden des Altersstils.

2. In drei großen Altarbildern läßt sich zugleich mit der Verstärkung des Raumeindrucks auch die zunehmende Heftigkeit der Gebärden nachweisen: Die Madonna zwischen den beiden Johannes, 1485 für die Bardikapelle in Sto. Spirito gemalt, heute in Berlin, zeigt symmetrische reliefmäßige Anordnung und einen durch drei dichte Lauben völlig geschlossenen Hintergrund. Gegenüber den Mosesköpfen der Sixtinafresken ist derjenige des Evangelisten Johannes scharf durchziseliert; der Madonna gibt der Künstler ein längliches, unten zugespitztes Oval und den üblichen melancholischen Ausdruck. Tief gräbt er in ihrem Gewand die Falten ein. In der Madonna mit den sechs Heiligen und vier Engeln (um 1488, Uffizien) führt der Maler durch schräge Aufstellung der Heiligen, durch Linien und verkürzte Kreise des Bodenbelags zum prachtvollen Nischenthron. Zwei Engel lüften den zeltartigen Baldachin, zwei zeigen Dornenkrone und Nägel. Eine flache, bogenüberwölbte Nische faßt als vornehmste Altarbildarchitektur Botticellis das Ganze ein. — In der Krönung Marias (bestellt 1488; Uffizien) setzt der Künstler die untere und obere Region in eine freilich sehr äußerliche Verbindung. Der ekstatische Evangelist Johannes und die drei Kirchenväter stehen vor ganz öder Landschaft. Dem halbrunden Bildabschluß passen sich die starken Beugungen Gottes und Mariae an, deren Sphäre flächenhaft durch Cherubim und Goldstrahlen, räumlich durch den Engelreigen abgegrenzt wird. Symptomatisch für den Stilwechsel sind gegenüber den drei Grazien der Primavera die heftigen Schreitstellungen und gehäuften harten und spröden Gewandfalten dieser Engel. An den schlecht erhaltenen, ziemlich flauen allegorischen Fresken aus Villa Tornabuoni, jetzt Lemml, heute im Louvre, waren in weitgehendem Maße Schülerhände beteiligt. —

Die Geburt der Venus (Uffizien) kann durch Polizians Giostra (Stanze 99 — 102), aber eben-



155. Botticelli, Madonna mit Engeln. Berlin. Photogr. Gesellsch. Berlin.

sogut durch andere z. B. antike Quellen beeinflußt sein. Daß dieses Gemälde einem anderen künstlerischen Empfinden entsprang, als die Primavera, beweisen Gesichtstypen und Gewandbehandlung. Botticelli stellt die ruhige Sichelkurve, den ganz schlichten Umriß und die geringe Modellierung der Venus in auffallenden Gegensatz zur konfusen Silhouette der Windgötter und der Hast der Nymphe; in der Stellung der Venus hebt sich der Maler über die Naturgesetze hinaus, er läßt sie teils schweben, teils herangeweht werden. Die Lichtkämme der Wellen erfaßt er merkwürdig ornamental, und das Meeresufer malt er nicht anders, als ob es sich um einen Landsee handelte. Eine freie Replik, eine der vielen „femmine ignude", die Botticelli malte, haben wir in der „Venus" des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin zu sehen.

Etwas früher als die Geburt der Venus mögen „Minerva mit den Kentauren" (Florenz, Palazzo Pitti) und Venus mit dem schlafenden Mars und den spielenden Panisken (London, National-Gallery) angesetzt werden; im letztern Bild leuchtet das einzige Mal in seinem Oeuvre der Humor auf; der Maler erfaßt den männlichen Akt mit meisterhafter Silhouette der im Schlaf gelösten Glieder, die er trotzdem in klaren Dreiecken aufbaut. — Durch Alberti wurde den Künstlern die Kenntnis von dem Gemälde des Apelles, das die Verleumdung darstellt, vermittelt; Botticelli ging aber bei der Abfassung seiner Komposition auf die Urquelle, auf Lukian zurück. Die wilde Unruhe, die sein Bild durchwogt, die grellen Farben, hastigen Gebärden und der schroffe Gegensatz zwischen prunkvoller reichlich mit Gold verzierter Architektur und der kahlen Meeresfläche sind Anzeichen seines Alters-



156. Botticelli, Geburt Christi. London, National-Gallery.

stils, der sich ebenso klar in der Verkündigung (Uffizien) und dem figurenreichen Epiphaniasbild (Uffizien) ausspricht. Diese Symptome für diesen nun konsequent durchgeführten „Ausdrucksstil" traten ja schon in den Sixtinafresken deutlich zu Tage.

Botticelli illustrierte in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre für Pier Francesco dei Medici eine kostbare Pergament-Handschrift von Dantes Divina Commedia in Silberstift z. T. mit Nachzeichnung mittels der Feder und glücklicherweise nur vereinzelter nachträglicher Kolorierung durch Schülerhand. Das dem 28. Gesang des Paradiso gewidmete Blatt trägt Botticellis eigenhändige Unterschrift. Der Codex (seit 1884 im Berliner Kupferstichkabinett) zeigt von 88 Blättern deren 85 mit Zeichnungen, freilich nicht in lückenloser Reihenfolge. Acht von den zum Inferno fehlenden Blättern besitzt die Vatikanische Bibliothek in Rom. Botticelli illustrierte die Gesänge in ihrer wirklichen Reihenfolge: von reichlich verwendeter synchronistischer Darstellungsweise im Inferno und Purgatorio schränkt er sich im Paradiso selbst bei sehr figurenreichen Szenen auf ein Thema ein; mit dem größeren Figurenmaßstab entwickelte sich auch seine Zeichnung zu größerer Freiheit. Szenerie und Figuren sind nur angedeutet, alle Kompositionen, selbst bei Verzicht auf nähere Angabe der Örtlichkeit, auf sehr starke Raumwirkung abgestellt: Breite des Schauplatzes und gegenseitige Entfernung der Einzelepisoden, Gruppen und Szeneriestücke. In diesen Übergangsjahren fand Botticelli den Ton für die grausig wilde Phantastik und entfesselte Leidenschaft des Inferno, dessen Gesänge er mit treuester Anlehnung an den Text wiedergab. Trotz alledem aber wirken die Bilder zu Purgatorio und Paradiso (unvollendet) besser, weil Botticellis zarte, luftige Strichführung und graziöse Bewegung besser zum Grundton gläubiger Hoffnung und zum Aufgehen in der Seligkeit stimmte. Betrachtet man die Zeichnungen im einzelnen, so fallen wohl die zahlreichen Wiederholungen von Figuren, Gruppen und Bewegungsmotiven auf; trotzdem lebte sich der Maler so vollständig in den Geist und den Wortlaut der Dichtung ein, daß er durch die leisesten Variationen der Strichführung all den seelischen Situationen im Wechselverkehr von Dante und Beatrice gerecht wurde. Beachtet man, wie sich in Botticellis Gemälden dieser Zeit die Darstellungsweise unter Vergewaltigung der natürlichen Bedingungen auf den Ausdruck der leidenschaftlichen Gefühlsäußerungen festlegt und dabei etwas erstarrt, so erwecken die Dante-Illustrationen den Eindruck des noch ganz freien Schaffens; vielleicht nirgends steht die Dichterpersönlichkeit Botticellis so restlos klar da, wie in diesen

Zeichnungen, die zuweilen etwas Märchenhaftes an sich haben und die Phantasie des Beschauers nicht einseitig beeinflussen, sondern anregen. Die einem Dantekommentar (1481) beigefügten Stiche Landinos gehen nicht auf Botticellis Zeichnungen zurück, sondern auf 10 Jahre ältere Vorlagen, welche der Stecher willkürlich entstellte (Abb. 157).



157. Botticelli, Aus Dantes Purgatorio XXXIII. Berlin, Kupferstich-Kabinett.

Nicht daß Botticelli in seiner durch Savonarola beeinflußten Altersperiode den Pinsel beiseite gelegt hätte; aber die Predigten und das tragische Ende des Mönches gaben der Kunst Botticellis eine einseitig religiöse Richtung; für das was ihn im Innersten erschüttern mochte, war ja die heftige Ausdrucksweise bereits geschaffen. Schmerzvoll erstarrte oder in wildem Weh gekrümmte Körperlinien, schlaffes Herabhängen und hartes Sichüberschneiden und dumpfe Schwere mit unterdrückten Seufzern bestimmen den ungegliederten und ungerundeten Figurenblock der Beweinung Christi in der Galerie Poldi-Pezzoli in Mailand. Auf eine von schweren Steinblöcken eingefaßte Grabeshöhle beschränkt sich die Szenerie. Auf die Predigten Savonarolas geht der bartlose Christus zurück. Auch das frohe Ereignis der Geburt Christi (1500, London, National-Gallery) wird vom Maler selbst durch eine griechische Inschrift mystisch ausgedeutet und mit den politischen Wirren und dem Tod Savonarolas und seiner Gefährten in Zusammenhang gebracht. Glücklicherweise verraten weder die heilige Familie noch die bekränzt herantretenden Hirten, weder die singenden noch die tanzenden und Kronen streuenden Engel, daß Botticelli zum religiösen Grübler geworden war; die in der Inschrift angekündigte Bindung und Niederwerfung des Teufels wird zum unterhaltenden Nebenmotiv: Drei Teufelchen verkriechen sich eiligst in Felsspalten. Ehrte aber der Maler in diesem Werke nicht das Kloster San Marco überhaupt? Das Motiv der Umarmung von Mönchen durch Engel, die auffallend primitive Hütte und die Form der Felsen weisen ja auffallend auf Fra Angelico, den Mönch von S. Marco, zurück (Abb. 156).

Botticelli wußte durch äußere Mittel wie raffinierte Linie und Farbe und durch Goldmodellierung zu bestechen und zu blenden; keinem seiner direkten Nachahmer ist jedoch das Wesen seiner Kunst aufgegangen: es war nicht erlernbar.

Filippino Lippi führt wie andere die „geistig poetische" Richtung der Florentiner Malerei in einen manierierten Übergangsstil. Indem er Botticellis ohnehin schon weiches Sentimento noch mehr verfeinerte und seine Typen noch schlanker bildete, ersetzte er auch dessen dekorative Linienschönheit und dessen auf Wirkung der Lokalfarben und des Goldes abzielendes Kolorit durch weich abtönende Modellierung. Weil er die Elastizität Botticellis nicht besaß, wirken bei ihm alle heftigen Gebärden unnatürlich. Botticelli kleidet sein edles Menschengeschlecht in feine Stoffe; Lippi behing vielfach seine oft noch zarteren Gestalten mit schweren Gewändern, die sie kaum zu tragen verstehen und mit deren Anordnung er sich selber nicht zurechtfand. Während nun Botticelli durch seine Linienkunst eine gewisse Bewegungsformel fand, die sich bei aller Anspannung doch im Grunde gleichblieb, rettete und bewahrte er bis zuletzt die Kraft seiner künstlerischen Sprache. Filippino Lippi, der Grenzen seiner Kraft nicht bewußt, stürmte vorwärts und mutete seinen feinnervigen Gestalten zu, was nur starke Naturen leisten



158. Filippino Lippi, Thomas v. Aquino. Rom, S. Maria s. Minerva.
Phot. Alinari.

können: er trieb sie dadurch in Delirien. Er kannte den hohen Wert der Symmetrie und den malerischen Reiz des Gegenteils; aber er schloß nur Kompromisse zwischen beiden. Statt die Beziehungen zwischen Gruppen und baulicher Umgebung einfach und klar zu gestalten, behing er letztere mit überzierlichem oder wildem und krausem Dekor. Durch Konzentrierung der Ausdruckswerte hat Botticelli zwar nur eine Formel gefunden, aber er hat an der wichtigsten Aufgabe seiner Epoche mitgearbeitet; Filippino Lippi, der Erbe der Weichheit seines Vaters und Lehrers ist von der Entwicklungslinie abgebogen und nur eine interessante Sondererscheinung geblieben. Die Entschädigung für sein tragisches Geschick war, daß er nicht mehr erleben mußte, wie rasch die Zeit über ihn hinwegschritt.

Filippino Lippi, geb. 1457 als der uneheliche Sohn des Fra Filippo Lippi und der Nonne Spinella Buti. Nach dem Tode des Vaters dürfte Fra Diamante den ersten künstlerischen Unterricht übernommen haben; seit 1472 ist er Schüler Botticellis. Als frühestes nachweisbares Werk gilt der heilige Hieronymus in der Badia von Florenz. Wahrscheinlich begleitete er seinen Lehrer nach Rom und half ihm bei den Sixtinafresken. Schon 1482 übertrug ihm die Signorie die Ausmalung einer Wand im großen Saal des Palazzo Pubblico. Ins Jahr 1483 fallen die zwei Rundbilder der Verkündigung für S. Gimignano; den beiden folgenden Jahren dürfte die Vollendung der Fresken in der Brancaccikapelle an Sta. Maria del Carmine angehören. Dann folgen: 1486 Heiligenkonversation für die Sala degli Otto di Pratica (Uffizien) und das berühmte Gemälde der Badia: Madonna und heiliger Bernhard; 1487, IV. 21: Auftrag von Filippo Strozzi, die Familienkapelle in Sta. Maria Novella auszumalen, vollendet 1502; 1488: Zwei Tafeln für Matthias Corvinus von Ungarn; von 1489 VIII. 27. bis 1490 Ausmalung der Caraffakapelle in Sta. Maria sopra Minerva in Rom für Kardinal Olivieri-Caraffa. 1495: Erscheinung Christi an seine Mutter (München, Alte Pinakothek); 1496: Anbetung der Könige, für S. Donato di Scopeto (Uffizien). Madonna und Heilige, al fresco am canto di Mercatale zu Prato (1498), 1501 Tafelbilder in S. Domenico zu Bologna und Galerie zu Prato, 1503 Ancona im Palazzo Bianco zu Genua, 1504: Kreuzabnahme, über deren Ausführung der Maler am 18. IV. 1504 starb; vollendet hat sie Perugino.

I. Periode: Werke bis 1490. Die Kunst seines Vaters Fra Filippo wirkt, ähnlich wie bei Botticelli, nur im allgemeinen nach; näher steht ihm natürlich die Kunst des letzteren. Der Hang zu schmerzvollem Ausdruck ist ihm zeitlebens eigen geblieben; manches Profil, die Freude an durchsichtigen Schleiern, an feinen Gewändern, die sich bauschen oder an bewegte Körper schmiegsam anlegen, goldpunktierte Nimben und Liebe an schönen kunstgewerblichen Sachen verrät seine nahe Verwandtschaft mit Entsprechendem in Botticellis Werk, aber schon in seiner Jugendperiode ging Filippino Lippi in Modellierung, Ausdruck und Körperproportionen, namentlich aber in Heranziehung von Architektur und Landschaft viel weiter als Botticelli. Schon in seinen frühesten sicher nachweisbaren Werken unterstützt der Maler seine Figurenanordnung durch symmetrische Anordnung von Baulichkeiten oder baulichen Versatzstücken zusammen mit Land-

schaft, aber er will durch Anfügung von Motiven, welche die Symmetrie stören und durch Verlegung des Augenpunktes auf die Seite, durch Dezentralisierung des Interesses an den dargestellten Figuren und durch starke Unterscheidung von gleichwertigen Gruppen eine neue Freiheit in die Bildgestaltung einführen. Auch Landschaftsmotive und Beleuchtungsprobleme Leonardos beschäftigen den Künstler. Gegensätze von Hell und Dunkel, besonders im architektonischen Beiwerk stehen mitunter als gleichwertig neben den Farbgegensätzen im Figürlichen. Die Kleidung strebt nach Fülle und Reichtum an Falten und Tongegensätzen; aber darüber geht das Wichtigste, die Klarheit des Körperbaus verloren. Trotzdem herrscht im allgemeinen in den Gemälden dieser Epoche noch Feierlichkeit, Anmut und Stille.



159. Filippino Lippi, Madonna. Florenz, Palazzo Corsini. Phot. Alinari.

1. Tafelbilder. Für die zwei Verkündigungstondi in S. Gimignano (Palazzo del Podestà) wählte der Künstler verschiedenen Horizont. Wichtiger als die Wohnlichkeit des Gemachs waren ihm der Ausblick auf die Landschaft und die Tongegensätze der vor- und zurücktretenden Flächen. Schmerzbewegt, als müde, kranke Frau weist Maria mit nervöser Handgebärde den etwas pathetischen Gruß des überzarten, keineswegs jugendfrischen Engels zurück. — Das ganzfigurige Madonnenbild der Galerie Corsini in Florenz kann als Schulbeispiel für die oben dargelegte Eigenart dieser Epoche gelten: Starke Anklänge an Botticelli stehen neben einer teils viel härteren Gewandmodellierung teils auch weicheren und duftigeren Farbigkeit; knieende Engel müssen stehenden das Gegengewicht halten: Über dem eintönigen, der linearperspektivischen Raumdarstellung dienenden Plattenboden erhebt sich die mit kleinlichem Schmuck schon fast überladene Nische. Eine Halle führt in eine an Leonardo erinnernde Landschaft. (Abb. 159).

Das Vierheiligenbild in S. Michele zu Lucca sucht Lippi durch tunlichste Unterscheidung in der Haltung zu beleben, ohne aber der Geschlossenheit Eintrag zu tun (Abb. 162). In der Erscheinung der Madonna an den heiligen Bernhard (Florenz, Badia; 1486, Abb. 160) spricht der feinfühlige Psychologe wie der liebevoll beobachtende, romantisch veranlagte Landschaftsmaler; aber hier setzt auch schon die Überfülle und die Konkurrenz zwischen Figürlichem und Beiwerk ein, und über der Freude am Gegensatz zwischen felsiger Höhe und stillem Tal mit sanften Hängen ist dem Maler die räumliche Klarheit verloren gegangen. Man könnte das Stilleben des als Schreibpult dienenden Baumstamms, der geschichteten lotrecht behauenen Felsplatten, der Büsche und Pflänzchen mit Werken niederländischer Malerei in Parallele setzen; aber wie unklar und verwirrend ist die Gewandung der wichtigsten Figuren! Die Madonna mit den vier Heiligen (Uffizien) bringt gegenüber Botticellis ähnlichem, etwas späteren Bild weicheren Farbenschmelz, Konzentrierung der Heiligen auf das Jesuskind, daneben aber Überladung der Thronnische mit kleinem Dekor und vollständige Auflösung und Verzettelung des oberen Abschlusses, den Botticelli so wirkungsvoll geschlossen gestaltete.

2) Fresken. Lippi hatte den von Masaccio unvollendet gelassenen Freskenzyklus der Brancaccikapelle an S. Maria del Carmine zu beendigen. Zunächst fehlten der Auferweckung des Königssohns noch eine Anzahl Figuren



160. Lippi, Madonna und hl. Bernhard. Florenz, Badia. Phot. Alinari.

und die Szenerie. Lippi malte den auferweckten Knaben, den Apostel Petrus, die überwiegende Zahl der Zuschauer und die bei der Cathedra Petri stehenden und knieenden Männer. (Dies unter Masaccios Zollgroschen); den Abschluß nach außen bildet, unter Masaccios Vertreibung aus dem Paradies: Petrus im Gefängnis von Paulus getröstet. Die gegenüberliegende Wand enthält: Kreuzigung Petri, die beiden Apostelfürsten vor Nero und die Befreiung Petri. Von jeher wurde mit Recht betont, wie vorzüglich sich Lippi der gediegenen Formensprache Masaccios angepaßt hatte; durchaus geschlossene Umrisse verbinden sich mit machtvoll durchgeführtem Gefält; mag die Landschaft dem Zeitgeschmack entsprechend zu viel Detail enthalten, so wirkt das Bauliche mit ganz ruhiger Flächenhaftigkeit, detailärmer als bei Masaccio aber dafür energischer nach Licht und Schatten gegliedert und natürlich im richtigen Verhältnis zu den Figuren; und diese Ruhe der Szenerie wie der Erzählung hebt diese Fresken Lippis über seine späteren Leistungen hinaus. Auch die Proportionen seiner Figuren und die Farbenakkorde paßt Lippi einigermaßen denen seines großen Vorgängers an, aber trotzdem verleugnen sie die Zeit, in der sie entstanden sind, nicht; deutlich scheidet sich die nervöse Enkelgeneration von der Urkraft der Ahnen; bei ihrer Vornehmheit des Auftretens und Benehmens bringen sie die eiserne Straffheit der Gebärden nicht mehr auf; das Verhör vor Nero ist ein gereiztes Streiten, in welches der Richter beschwichtigend eingreift. Für die Zuschauer bei der Auferweckung und der Kreuzigung sucht Lippi auffallende Physiognomien zusammen; die Verbrechergestalten der Schergen hält er hier noch nicht in maßvoller aber immerhin elastischer Bewegung (Abb. 161).

2. Periode (1490 — 1504), die „barocke“. Die ganze Kunst Lippis erfährt, nicht zu ihrem Vorteil, eine Steigerung, zugleich aber auch eine gewisse Erstarrung. Am entscheidenden Wendepunkt der italienischen Malerei, der mit der Jahrhundertwende zusammenfällt, erfaßt er das Wesentliche nicht in kraftvoller Konzentrierung, sondern in der Übertreibung des Äußerlichen; sie wirkt spielerisch und dekadent gegenüber dem herben Ernst Botticellis, dessen Altersstil bei aller Einseitigkeit etwas Großes und Erschütterndes hat. Lippi mag immerhin noch die interessanteste Persönlichkeit unter den vielen sein, die an der Klippe des Wendepunktes scheiterten, und seinen letzten Werken müssen trotz allem noch tüchtige maltechnische Qualitäten zugestanden werden. Scheinbar hat Lippi, nach Vorschrift Leonardos außer einigen herrlichen Charaktergestalten die wunderlichsten Erscheinungen zusammengesucht, sie aber nicht genügend beseelt; unvergeßliche Porträtköpfe voll zwingender Wahrheit stehen neben Gestalten, deren Erregung, weil vielfach wiederholt, abstoßend wird. Leonardos Vorbild wirkt nur äußerlich, keineswegs aber läuternd auf Filippinos Kunst.

Die Caraffakapelle an Sta. Maria sopra Minerva in Rom (südlicher Querflügel dieser Kirche) bemalte Filippino mit folgenden Fresken: 1. Altarbildartiges Fresko, in welchem sich die Verkündigung an Maria nicht eben



161. Lippi, Petrus und Engel. Florenz, Brancaccikapelle.

geschickt mit der Empfehlung des Stifters durch Thomas von Aquino verbindet (stark übermalt); das Innere der ausgedehnten Räume ist auffallend dunkel gehalten. 2. Darüber die Himmelfahrt Mariae und seitlich je eine Gruppe von Aposteln unter illusionistischer Mitwirkung der einrahmenden Architektur. Ist der betend auf Wolken stehenden Madonna in ihrem Umriß schon etwas von cinquecentistischer Größe eigen und sieht der Beschauer in den aufwärtsblickenden Aposteln doch einige Vergleichungen, glaubhafte Inbrunst und glühende Hingabe, so verzichtet er im Engelreigen auf alles Räumliche und alle Grazie Botticellis; nicht zarte Himmelswesen schweben mehr dahin, sondern losgelassene Rangen tollen mit Musikinstrumenten umher.

3. Der Freskenschmuck der linken Wand ist der Verherrlichung des heiligen Thomas von Aquino gewidmet. Wandbild: Seine siegreiche Disputation mit Ketzern. Lünette darüber: Der heilige Thomas erhält vom Gekreuzigten die Billigung seiner Werke. Die aufwändige, leicht unsymmetrische Szenerie gewährt interessante Ausblicke z. B. (links vom disputierenden Thomas) auf den alten Lateranpalast mit der Mark Aurelstatue. In diesem Wandbild hält Lippi an streng symmetrischer Aufstellung der Figuren fest; den Heiligen setzt er in eine Nische, die sich durch Bogengang und Terrasse rechts an einen hohen Rundbau anschließt. Im Lünettenbild rückt er die Haupterzählung in einen schmalen Seitenraum, und belebt zwei Drittel der Fläche mit Genrefiguren, Bogenarchitektur und Ausblick (Abb. 158).

Die Tafelbilder der nun folgenden florentinischen Periode zeigen einerseits die zunehmende Hast und zappelige Unruhe der Erzählung, wie die zunehmende Erstarrung des Andachtsbildes und stärkere Betonung der Gegensätze von Hell und Dunkel. Fühlte er sich beim Epiphaniasbild für die Mönche von S. Donato di Scopeto (1496, Uffizien) auf die Komposition Leonardos verpflichtet, um die Besteller einigermaßen zu entschädigen, da Leonardo sein Versprechen nicht einhielt? Die Madonna und die Könige bilden zusammen eine Raumpyramide; seitlich in gewisser Entfernung das Gefolge und im Hintergrund die Landschaft mit Rossen und Reitern, aber in breiter quattrocentistischer Ausführlichkeit und mit der Lippi eigenen Unruhe; statt Leonardos glühender Andacht ein sehnsüchtiges Schmachten, statt allseitiger Belebung ein Vollstopfen mit gleichgültigen Figuren. In einzelnen Hirtenköpfen mag Hugo van der Goes eingewirkt haben. Im Realismus des gänzlich zerfallenen und unwohnlichen Stalles hat Lippi gegenüber Ghirlandajo und Botticelli völlig Ernst gemacht; man fühlt sich an nordischen stimmungshaften Verismus erinnert. — In Gemälden wie der Erscheinung Christi an seine Mutter (München, Pinakothek), dem Votivbild des Tanai dei Nerli in Sto. Spirito in Florenz (Madonna in einer Halle thronend; zwei Heilige empfehlen das Priesterpaar) liegt trotz der raffiniert feinen Farben der Wert im Landschaftlichen, dort toskanisches Hügelland, hier Blick auf Florenz mit der Porta S. Frediano. Das Fresko der Madonna mit vier Heiligen am Canto al Mercatale zu Prato strebt, bei völliger Leere der Gesichter, nach Raumwirkung und Geschlossenheit des Umrisses. Im Sposalizio der heiligen Katharina (Bologna, S. Domenico) schiebt der Maler die Architektur aus der Mittelachse heraus, verbindet das auf dem Schoß der Madonna stehende Christuskind in der Diagonale mit der heiligen Katharina und setzt die Heiligengruppe rechts höher als die zur Linken. (Abb. 163).

Den Abschluß seiner Entwicklung bezeichnen die Fresken der Strozzikapelle in Sta. Maria Novella. Wohl entwickelt der Maler die Erzählungen parallel zur Bildfläche, aber meist gehäuft oder verzettelt, voll nervöser Hast in manierierten Bewegungen, dazu noch vollgestopft mit Nebendingen, die Szenerie ohne gliedernden Wert, meist mit betonter Asymmetrie. In den konvulsivischen Gebärden der die Gewölbefelder schmückenden Patriarchenfiguren und ihrer



162. Filippino Lippi, Heilige. Lucca, S. Michele.
Phot. Alinari.



163. Lippi, Verlobung der heiligen Katharina. Bologna, S. Domenico. Phot. Alinari.

schwulstigen Gewandung zeigt er im Gegensatz zu Michelangelos aufs Höchste gespannten Energie das nutzlose Verpuffen der inneren Kraft.

Der Künstler stellte in je einem Wandfeld und einer Lünette einander gegenüber ein Wunder und darüber das Martyrium des Evangelisten Johannes und des Apostels Philippus. 1. Die Auferweckung des Drusiana stattet Lippi mit schwerfälligen Rundbauten aus, die trotz allem Reichtum an Schmuck keinen Wirklichkeitswert beanspruchen. In den sonst übersichtlichen Martyrien der beiden Heiligen will er mit Darstellung häßlicher Henker interessant wirken, und für die ganz mißlungene Szenerie beim Philippuswunder — einer plumpen, wie eine Jahrmarktsbude mit Dekoration behangenen Nische mit Säulenflankierung — mögen ihm Festdekorationen vorgeschwebt haben. — In der Kreuzabnahme (1504) malte Lippi nur die oberen Figuren; die wilde Hast und die flatternden Gewandteile und die Eintönigkeit von Kreuzstamm und Leitern kehrte später bei Daniele da Volterra wieder.

Raffaellino del Garbo; sein voller Familienname lautet: Raffaello di Bartolommeo di Giovanni di Carlo; nach den neuesten auf urkundlicher Basis gegründeten Forschungen (Gronau, Allgem. Künstlerlexikon) ist er kaum von Raffaello Capponi und Raffaello de Carlis zu trennen. Geboren wohl gegen 1470; laut Vasari 1524 gestorben. Der unbedingten Annahme dieses Resultats steht aber die große Schwierigkeit entgegen, daß das unter Namen Garbo, Capponi-Carlis zu vereinigende oeuvre zu ungleichartige Bestandteile aufweist, um als einem Künstler gehörend verständlich zu sein. Zeigen die bisher den Namen del Garbo tragenden Gemälde — ein signiertes Bild ist nicht bekannt — stark florentinischen Charakter und zwar speziell den Einfluß des Filippino Lippi, so wiegt bei der Bildergruppe Carli-Capponi das umbrische Gepräge vor (Tondo mit Madonna in Mailand, Poldi-Pezzoli, Capponi zugeschrieben). Auf Grund der Ausführungen von Crowe und Cavalcaselle (italienische Ausgabe), und Berenson (Text zu den Florentiner Handzeichnungen) läßt sich immerhin eine stark schillernde, ganz unselbständige und abwechselnd den verschiedensten Einflüssen zugängliche Persönlichkeit konstruieren; diese würde ein unverarbeitetes Nebeneinander von florentinischer und umbrischer Kunst darstellen, das aber im diametralen Gegensatz zur umbroflorentinischen Gruppe steht. Jedenfalls harrt hier noch eine Menge von Rätseln ihrer Lösung.

Piero di Cosimo, eine erst in neuerer Zeit faßbar gewordene Künstlerpersönlichkeit, gibt seinen Werken poetische Verklärung durch Farbe und Licht und ein ganz besonders inniges Vertrautsein mit der Natur. In der Schulung Rossellis aufgewachsen, legt er für seine grundsätzlich anders gerichtete Anschauung schon in den Landschaften der Sixtinafresken beredtes Zeugnis ab. Indem er sein Farbgefühl am Portinarialtar des Hugo van der Goes unablässig schult



164. Lippi, Martyrium Johannis. Florenz, S. Maria Novella. Phot. Alinari.

und entwickelt und sich so zu einem der hervorragendsten Koloristen der Florentiner Malerei entwickelt, schafft er als Lehrer des Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Franciabigio, Bacchiacca u. a. die koloristische Cinquecentomalerei von Florenz; bevor Leonardo, wenn auch nur für kurze Zeit in die Arnostadt zurückkehrte, war Piero di Cosimo der Vermittler seines Helldunkels.

In der Landschaftsdarstellung hat Piero Neuland entdeckt und eine neue Generation von Landschaftsmalern erzogen. Seine fein beobachteten Szenen an der Landstraße, die einsamen Gehöfte und die weiten Ebenen mit ihren Städtchen haben Schule gemacht. Aber nicht genug an den neuen Motiven, erfaßt die Maler die Natur auch mit ganz neuen Farbengefühl: Luftstimmungen und Beleuchtungen drückt er nicht mehr durch Tongegensätze aus, sondern durch Farben, ja in einzelnen mythologischen wie religiösen Bildern arbeitet er mit vollem Freilicht: auf gelbe und gelbgraue Halden und Stoppelfelder pflanzt er blaugrünes Gebüsch mit aufgehellten Schatten. Harmonisch verschmelzt er die Stimmung der Figuren mit derjenigen der Landschaft: Üppiges Grün prangt um Venus und Mars und die den Hylas raubenden Nymphen, und die fruchtbare Erde und das gesegnete Landleben malt er zur Anbetung der Hirten; öde aber ist die Landschaft, in welcher Tier und Halbmensch um die tote Prokris trauern.

Piero di Cosimo besteht die Krise der Jahrhundertwende. Nicht nur daß sich seine Kompositionen und sein Figurenideal zeitgemäß ändern, sondern im Kolorit, der Lichtbehandlung und der Landschaft hat er eine neue Generation ins Leben gerufen. Mag er als Mensch die ganze



165. Piero di Cosimo, Anbetung. Berlin. Phot. Gesellsch. Berlin.

Schwere dieser Krisis empfunden haben und deshalb zum „Sonderling“ geworden sein, so war seine Kunst scheinbar nur eine poetische Verklärung der Wirklichkeit in Farbe und Licht; aus der ungeteilten Bewunderung der Florentiner für Hugo van der Goes machte Piero eine ganz neue, in der künstlerischen Vergangenheit kaum begründete Richtung, und für Leonardos Helldunkelprobleme zeigte er von allen Florentinern am meisten Verständnis. Seine Begabung für das Freilicht verbindet ihn mit Perio della Francesca.

Das urkundliche Material über den Lebensgang und die Werke des Piero ist äußerst spärlich; unsere Kenntnis beruht fast ausschließlich auf Vasaris Biographie, die aber hauptsächlich das Wunderliche und Bizarre der Persönlichkeit herausstreicht, der Bedeutung des Künstlers aber doch gerecht zu werden sucht. Geboren 1462 in Florenz als Sohn des Malers und Goldschmieds Lorenzo Chimenti; 1480 war er ohne Lohn in der Werkstätte des Cosimo Rosselli tätig, den er nach Rom begleitete und bei seinen drei Fresken in der Sixtina schon in bedeutsamer Weise unterstützte. In Florenz fehlte es ihm nicht an namhaften Beziehungen, und im Volke war er durch seine pomphafte Ausstattung von Maskeraden bekannt; tief prägte sich die Erinnerung an den 1511 von ihm veranstalteten Triumphzug des Todes ein. Im Umgang mit den Menschen äußerst schwierig, schöpfte er seine Kraft aus der Natur, dem Pflanzen- und Tierleben wie den verschiedenen Beleuchtungen. Ein ungeordnetes Atelier und ein verwilderter Garten wurden schließlich die Welt des menschenscheuen, vom Verfolgungswahn geplagten Sonderlings. 1521 endete dies fruchtbare aber unstete Leben.

Kein Werk verrät den Einfluß des Lehrers Rosselli. Was konnte eine solche Durchschnittsnatur einem genialen Vorstürmer mehr als den Unterricht im Technischen geben? Wohl aber macht sich des Schülers Hand in verschiedenen Fresken des Meisters im Figürlichen wie Landschaftlichen wohltuend geltend (Sixtina; SS. Annunziata). Seine Jugendentwicklung vollzog sich vielmehr unter dem Einfluß des Portinarialtars und der früheren Werke des Leonardo; instinktiv erfaßte Piero di Cosimo die bedeutendsten und entscheidenden Kräfte, Farbe und Helldunkel.

Sein frühestes erhaltenes Gemälde, die Conceptio Mariae in S. Francesco zu Fiesole, ikonographisch und kompositionell durchaus eigenartig, zeigt selbst in seinem sehr schlechten Erhaltungszustand des Künstlers Vorliebe für Grün und schillerndes Violett als Gewandfarben; durch klar verteilte starke Lichter und Schatten die Figuren vom Grund zu lösen, hatte er schon vom jungen Leonardo gelernt. In Rosselis Sixtinafresken der Bergpredigt und der Anbetung des goldnen Kalbes gehorcht Pieros Landschaft wohl noch dem Rhythmus von drei Hebungen und zwei Senkungen, aber in der Verbindung derselben sucht der Maler das Pedantische zu vermeiden und den natürlichen organischen Zusammenhang zu betonen, an Stelle der Landkarte die Veranschaulichung der natürlichen Bodenbeschaffenheit treten zu lassen. Dabei sind die massigen Bäume mit ihrem Ansatz zu Baumschlag und die kugeligen Wolken nur ein nebensächliches Merkmal; für Pieros Naturanschauung fällt entscheidend ins Gewicht, wie er bei der Bergpredigt die hinter gelbglühenden Wolken stehende Sonne den mittleren Felskegel,



166. Piero di Cosimo, Venus, Mars und Amor. Berlin. Phot. Gesellsch. Berlin.

Wiese, Wald und Kirche in gelben Glanz tauchen und dunkle Wolken umsäumen läßt, wie er das Verdämmern der Ferne in blauen und violetten Tönen beobachtet, wie er das Sich-Spiegeln des Himmels im Fluß, die leuchtenden Reflexlichter der Mauern und das im Abendschatten ruhende einsame Tal stimmungsvoll wiedergibt. Das Gemälde mit Venus und dem schlafenden Mars (Berlin, Abb. 166) bedeutet gegenüber Botticellis straffer und geschlossener Raumfüllung eine Lockerung, die das Idyllische des Themas begünstigt, indem sie der anmutigen Landschaft mit Gebüsch, Anger und Gewässer freien Einzug in den Bildaufbau gewährt. Der Maler verzichtet auf eingehende Modellierung, ja bei der Venus zerschneidet er fühllos den Körperzusammenhang, und die Landschaftsfarben beharren bei kalten Tönen; nur das Licht vollzieht die Raumwirkung, ähnlich wie bei dem Bildnis der zur Kleopatra idealisierten Simonetta Vespucci (Chantilly), deren für Piero charakteristisches Profil als Folie eine schwarze Wolke erhalten hat; den einzigen stärkeren Farbenakzent gab der Maler der Schlange, deren Schlagschatten auch den Körper modellieren hilft. Der Raub des Hylas (Sammlung Benson, London), ein durch Polizians Silvae und Lorenzo Medicis „Poesie“ bekannter Mythus, offenbart wiederum einen hochentwickelten Sinn für lauschige Plätze, und die laute und frohe Farbigkeit sollte auch in flüssiger Erzählung ihre Unterstützung finden; aber nicht für alle Bewegungen reicht Pieros Formensprache aus; jugendliche Unruhe gärt auch noch im Cassonebild des Kentaurenkampfes (Sammlung Burke in London), A. Pollajuolo und Signorelli mögen den Künstler beeinflußt haben. Die Heimsuchung (Sammlung Cornwallis West in Newlandes Manor) mit den zwei sitzenden Heiligen Nikolaus und Antonius stehen in der liebevollen genrehaften Durchführung der beiden Greise, in der feinfühligen Farbenzusammenstellung und hauptsächlich der subtilen Stillebenmalerei mit ihren raffinierten Reflexlichtern am unmittelbarsten unter dem Einfluß des Hugo van der Goes, den auch die Anbetung des Kindes in S. Galgano zu Siena autweist. Piero verstärkt aber die Plastizität der Einzelfigur durch starkes Sonnenlicht. Im Tondo der Anbetung des Kindes (A. E. Street, London), mag sich des großen Niederländers Einfluß auf eine Nebensache beschränken: Maria ist erst im Begriff, die Hände zu falten; sonst weicht der Maler von der nordischen Farbenpracht ab und begnügt sich mit kalter, heller Palette auf der lichtes Blau vorwiegt.

Das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts bedeutete für die Kunst des Piero den Übergang von unsicherem Schwanken und der Aufnahme sehr verschiedener Einflüsse zu einer großzügigen bewegten, ungemein farbenprächtigen und zugleich durch Helldunkel reich modellierten Ausdrucksweise. Hugo van der Goes bleibt der vornehmste Leitstern Pieros. Im Figürlichen macht sich jetzt ein allmähliches Erstarken der Erscheinungen bemerkbar; im Landschaftlichen schwinden die Gegensätze zwischen Leere und Überfüllung; auch Leonardos Formprobleme und Typen machen sich geltend.

In der thronenden Madonna mit vielen Heiligen (Galerie des Ospedale degli Innocenti in Florenz) schwelgt der Maler in glühenden vor eintönige Landschaft gesetzten Farben; Rot stuft er von frischem Orange zu tiefem Violett ab. Spiegelt sich in den Kandelabermotiven des Madonnenthrons die Florentiner Goldschmiedekunst, so haben die auf den Thronstufen verstreuten Blumen, die Krone und das Rad, ähnlich wie das gesamte Kolorit



167. Piero di Cosimo, Thronende Madonna mit vielen Heiligen. Galerie des Ospedale degli Innocenti, Florenz. Phot. Alinari.



168. Piero di Cosimo, Perseus. Florenz, Uffizien. Phot. Brogi.

ihre Heimat im Portinarialtar. Noch fühlt sich Piero bei Darstellung starker Bewegung unfrei und vermag eine größere Figurenzahl nicht schmiegsam dem Kreisrund anzupassen; aber starkes Helldunkel, Wechsel von hellen zu dunkeln und wieder zu hellen Zonen, und eine die Umrisse aufschmelzende Überstrahlung zeigen, daß Piero unablässig an den spezifisch malerischen Problemen arbeitete (Madonna im Louvre; Tondo mit heiliger Familie und zwei Engeln in Dresden. — Tondi mit Anbetung des Kindes und zwei Engeln in Petersburg, Eremitage, und Rom, Villa Borghese).

In seiner Reifezeit (1500 — 1511) verfügt Piero di Cosimo über ein reiches Register von formalen und farbigen Ausdrucksmitteln. Im Andachtsbild durchläuft der Künstler die Stufenleiter von tiefer stiller Andacht durch eine Fülle von Bewegungen hindurch zu einer an Botticellis Spätstil erinnernden Heftigkeit des Ausdrucks, und ebenso wird der Maler im Bildnis allen Temperamenten gerecht. Im Landschaftlichen bringt er durch größeren Maßstab überraschende, durchaus als Ganzes erfaßte Motive dem Beschauer näher, und an Stelle des schon bekannten Vielerlei treten jetzt unregelmäßig angelegte Dörfer, Fachwerkhäuser, Heuschober, Strohhütten u. a., der vorzüglich gemalten Tiere nicht zu vergessen; er durchsetzt sie jedoch auch auf das Geschickteste mit dem Phantastischen. Die Landschaft, welche er dem Porträt des Francesco Giamberti (Haag) beigibt, hat ihre nächsten Verwandten in den von Niederländern gemalten Veduten des späteren Cinquecento und hat nicht eine der ostasiatischen Kunst ähnliche Erfindungsgabe überhängende Felsen mit schwindelerregenden Steigen und Hüttlein, schlanken Palmen und feinsilhouettierten Bäumchen erfunden? (Empfängnis Mariae, Uffizien). Und während Piero noch immer niederländische Farbenpracht erstrahlen läßt, nimmt auch Leonardos Helldunkel zu, dessen Kenntnis die 1499 aus Mailand nach Florenz geflüchteten Künstler verbreiteten. Indem Piero nun auch Gewicht auf die klare architektonische Gruppierung der Gestalten legt, ohne dabei das Raumgefühl entsprechend zu entwickeln, wächst er in die Anschauung des Cinquecento hinein.

Auf der Anbetung der Hirten (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Abb.165) strahlen Gewänder, Fleischteile und Landschaft im wärmsten Sonnenlicht. Die Empfängnis Mariae (Uffizien) bezeichnet in der wunderbaren Abstufung des Ausdrucks und dem symmetrisch architektonischen Aufbau, in dem jeder Figur ihr Raumvolumen garantiert ist, die Reifezeit gegenüber der gedrängten „Madonna" des Ospedale. Die Feierlichkeit des Andachtsbildes erhöht Piero hier dadurch, daß er Lichtführung und Farbenverteilung mit dem Linearen zur strengen Symmetrie zusammenwirken läßt. Ergreifender aber hätte der Künstler das Mysterium der unbefleckten Empfängnis Mariae nicht erfassen können als durch diese edle, zarte, kaum bewegte Gestalt, die von Licht übergossen auf ihrem Postament steht, vor leeren, nur von in graublauer Ferne verschwimmendem Hintergrund eingefaßt durch die hell und duftig gehaltenen Felsszenerien. Ebenbürtig steht daneben der „Tod der Prokris" (London, National Gallery). Gegenuber dem verwandten aber früheren Bild von Venus und Mars mit seinen zwei auseinanderstrebenden Körpern ünd der vielteiligen Landschaft scheidet jetzt Piero klar zwischen der raumbildenden Ebene einerseits: Wiesengrund vorn, See und flacher Strand hinten, und dem Figürlichen anderseits, das in erster Linie die Bildfläche gleichmäßig zu gliedern hat: über der mit welligem aber trockenem Kontur gezeichneten Leiche der Prokris neigen sich die Kurven des Satyrs und des Hundes, beide Figuren von etwas Gebüsch begleitet.

In den Porträts überwindet Piero natürlich die starre Silhouettenhaftigkeit des Simonetta-Vespuccibildes. Brüstungen verstärken bei den Männerbildnissen des Giuliano da San Gallo und Francesco Giamberti wie der Maria Magdalena (Rom, Galerie Corsini) die Raumwirkung wie das Zufällige; beim letztgenannten Bildnis mag der schwarze Hintergrund auf mailändische Einflüsse zurückgeführt werden. Die Halbfigur eines Kriegers (London, National-Gallery) spricht ausschließlich durch ihr Helldunkel (ca. 1508–10). — Das figurenreiche Bild der Befreiung der Andromeda (Uffizien) enthält außer dem sfumato der sehr hellen und bunten Farben im Figürlichen viele Motive Leonardos und gibt damit der Mitteilung des Uffizieninventars von 1509 einige Glaubwürdigkeit wenn diese lautet, Piero habe eine Andromeda auf Grund von Zeichnungen Leonardos gemalt. Die Landschaftsmotive sind ungefähr die gleichen wie auf dem Konzeptionsbild. — Ob die drei langweiligen Uffizientafeln, die ebenfalls die Andromedasage enthalten, den Altersstil Pieros bezeichnen oder nur Werkstattarbeit sind, dürfte eher in letzterem Sinn beantwortet werden.



169. Piero di Cosimo, Halbfigur eines Kriegers. London, National Galerie. Phot. Alinari.

ENDE DES ERSTEN TEILS.



170. Matteo di Giovanni, Madonna. Siena, Akademie. Phot. Alinari.

III. Die Malerei um die Mitte und in der zweiten Hälfte des Quattrocento (Fortsetzung).

Die Sienesen.

Auch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bewahrt die sienesische Malerei einen vornehmlich dekorativen Charakter; auch jetzt wiederholt sich gleichmäßig eine geringe Anzahl von Bildinhalten. In unzähligen Madonnenbildern mit halben und ganzen Figuren spiegelt sich der uralte Madonnenkult Sienas; die Maestabilder erscheinen immer wieder, nur in etwas anderer Fassung, und als verwandter Gegenstand kommt die Assunta bezw. Gürtelspende hinzu. Flächen mit strahlendem Farbenglanz oder mit zart gedämpfter Leuchtkraft sind die sienesischen Bilder, die den Goldgrund noch keineswegs konsequent gegen wirkliche Räumlichkeit eintauschen. Des Gefühls der Monotonie kann sich deshalb der Besucher der Museen und Ausstellungen sienesischer Gemälde nicht erwehren; aber in Kapellen und Kirchen wird ihre Bedeutung und die Absicht ihrer Schöpfer klar: mit sinnfälligen Mitteln Darstellung des Übersinnlichen mit Rücksichtnahme auf konservative Besteller. Die führenden modernen Künstler fehlen bis auf eine einzige Ausnahme; die sienesischen Meister gleichen sich in ihren Werken viel mehr als die florentinischen.

Trotzdem trägt die sienesische Malerei in dieser Zeit ein etwas anderes Gepräge als in der ersten Hälfte des Quattrocento. Dem modernen Realismus in der Raumgestaltung, der Individualisierung und der durchgebildeten Plastizität konnten auch die Sienesen nicht ganz aus dem Wege gehen; allein sie ließen diese Probleme niemals Selbstzweck werden, sondern ordneten sie

der reichen, ebenmäßigen Bildwirkung unter. Daß ihnen das Raumgefühl seit dem Trecento trotzdem nicht verkümmert war, geht aus zahlreichen Predellenbildern hervor. Aber nur ganz allmählich dagegen drang eine räumliche Auffassung in das Assuntabild ein, und nie erstrebte man dabei die Raumwirkung eines Florentinischen Bildes.

Auch in der sienesischen Malerei finden sich „realistische" Gestalten, namentlich unter den männlichen Heiligen; aber wie bei den Nachzüglern der Gotik sind sie mehr typisch als individuell und dienen nur als Gegensatz gegen die überzarte, affektierte Schönheit der weiblichen Heiligen. Nie haben die Sienesen individuelle Gestalten zu Trägern besonders intensiver Handlungen erhoben. Wohl verschwindet jetzt die ornamentale, weiche Linie der Gotik, und das vielseitige brüchige Gefält der zweiten Quattrocentohälfte wird maßgebend. Das Studium der antiken Kunst macht sich in den Zeichnungen Francescos di Giorgio fühlbar. Trotzdem bewahren die Einzelgestalten ihre stille Beschaulichkeit und ihr unirdisches Gehaben. Unter dem Druck des modernen Realismus verwandelt sich jetzt die gotische Weichheit in Überzierlichkeit und Sprödigkeit, denen aber eine überaus sorgfältige und ausgedachte farbige Behandlung entspricht; noch immer verbreitet das Gold verklärenden Glanz. Wenn ungeordnetes hartes Gefält die Gestalten nach allen Richtungen zerschneidet und wenn auf steifen unbeholfenen Köpfen morose und jugendlich altkluge Köpfe sitzen (Benvenuto di Giovanni), so gewinnt der Beschauer den Eindruck, daß sich die Sienesen im modernen Realismus überhaupt nicht zurechtfinden könnten. Ist es aber unerklärlich, daß eine Malerschule, die in der Menschengestalt von jeher nur nach dem Idealen gestrebt hatte, in ihrer Ratlosigkeit großen Problemen gegenüber auch das Häßliche zum Ideal erhob, um überhaupt ein Ideal zu haben? Nur vereinzelt und nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen fand das Dramatische Eingang.

Die sienesische Malerei entwickelte sich auch nach 1450 nicht systematisch durch Verarbeitung der großen Aufgaben. Sie lebte von eklektischer Aufnahme verschiedenartiger Anregungen, die keineswegs nur von Florenz herkamen; im Gegenteil, angesichts der Einflüsse von seiten Umbriens und Oberitaliens scheint sich Siena, trotzdem seine Bürger einst Donatello berufen hatte, der Kunst der Arnostadt gegenüber Zurückhaltung bewahrt zu haben. Anregungen von seiten der Peruginer Schule oder einzelner vorübergehend in Siena als Miniaturmaler tätiger Oberitaliener blieben sporadisch. Wiederholt aber taucht bei den sienesischen Farbenkünstlern Piero della Francescas Freilichtproblem auf. Die sienesische Malerei will also nicht als eine führende Kunst gewertet sein; aber unter den konservativen Lokalschulen Mittelitaliens ist sie die vornehmste und am konsequentesten aristokratische geblieben.

In Vecchiettas Bildern vollzieht sich der Wechsel vom gotischen Idealismus (Sassetta) zum modernen Realismus; eine Fülle von Problemen — alle natürlich in sienesischer Fassung — entrollt Matteo di Giovanni, während Neroccio di Landi wieder einem überirdischen Ideal zustrebt. Die stärkste Belebung erfuhr die sienesische Kunst durch Francesco di Giorgio.

Lorenzo di Pietro, gen. il Vecchietta, geb. ca. 1412, gest. 1480, als Goldschmied, Architekt, Plastiker und Maler tätig; in der Malerei war Sassetta sein Lehrer. 1441 malte er ein Fresko im großen Saal des Ospedale della Scala in Siena, 1449—53 Fresken in der Apsis und an den Gewölben des Baptisteriums daselbst; seine Gehilfen waren Agostino di Marsiglio und Giovanni da Forlì.

Die Charakteristik: „Fu persona maninconica e solitaria" trifft auch auf seine Gemälde zu. Von Sassetta erbte er eine gewisse Herbheit der männlichen, eine zarte Schwermut der reizlosen weiblichen Erscheinungen. Eckige Gesichter mit vorstehenden Backenknochen und breiten Nasen gehören zu den Kennzeichen seiner Bilder. Dem Gefält gibt er scharfe Gräte und harte Brüche; aber er bemüht sich trotzdem um klare Scheidung der Massen. Er versucht seinen Gestalten durch stärkeren oder schwächeren S-förmigen Schwung eine gewisse Anmut zu verleihen. Er erstrebt körperliche Wirkung der Erscheinungen; aber Ausdruck wie Gebärden und Gefält bleiben spröde und befangen. Sein Freskobild im Ospedale: „Maria empfängt die auf der Himmelsleiter emporsteigenden

unschuldigen Kindlein“ zeichnet sich trotz der reichen Architektur und der Fülle der Figuren durch seine Klarheit der Anordnung aus: verzierte Frontwand mit Einblick in eine dreischiffige Kirche; die Frontwand selbst überschnitten von der vordersten Kulisse des auf Pfeilern ruhenden Bogens. Im Baulichen und Figürlichen zeigt sich der Einfluß Gozzolis. Verwandt, aber räumlich breiter entfaltet ist die Predella mit der Predigt des heiligen Bernhardin von Siena in der Roscoe Collection in Liverpool. Die Gewölbe der Taufkirche stopft er mit Figuren voll; vielfach aber bemüht er sich, durch Kreisanordnung räumliche Wirkung zu erzielen, und in einem Landschaftsbild sucht er weniger Reichtum an Motiven als die weitgedehnte Aussicht. In der breiten Umrahmung faßt er die Putten als lebendige Wesen auf. Die Altartafel der Uffizien (1457) mutet mit ihrer Umrahmung und dem Goldgrund durchaus gotisch an; auch die Madonna und das Kind weisen in ihrer strengen Feierlichkeit und ihrem Typus auf das Trecento zurück (Abb. 171). — In der Altartafel im Dom von Pienza, Assunta mit je zwei Heiligen (1461), faßt der Maler letzteren in je eine überwölbte Nische zusammen und bringt sie in geistige Beziehung zueinander. Die Assunta behält zwar den altertümlichen Aufbau in Chören und die riesige Größe der Madonna bei; aber der Maler bemüht sich ähnlich wie Giovanni di Paolo (Collegiata in Asciano) um räumliche Wirkung: wie dort erscheint zu Füßen der Madonna ein Kreis musizierender Engel; die beiden oberen Chöre sind nicht mehr zu Klumpen geballt, sondern schräg in die Tiefe aufgestellt, Christus mehr verkürzt und die Landschaft unten durch Felskulissen mehr vertieft. Trotz alledem aber herrscht dank der schlanken Proportionen der Figuren der den Bildfeldern entsprechende gotische Vertikalismus vor. Zu der hellen silberigen Gesamttönung paßt die zierliche Schärfe, mit welcher der Maler die Einzelform durcharbeitete. — Als Muster für Vecchiettas Stil mag die heilige Katharina im Palazzo Pubblico gelten 1461; Typus, Haltung und Falten nähern das Werk dem heiligen Laurentius in der Akademie. In der Nischenarchitektur vereinigt sich Frührenaissanceornamentik mit gotischem Mosaik. In der Schutzmantelmadonna des Palazzo Pubblico zu Siena überwindet der Maler das noch von Giovanni di Paolo beibehaltene altertümliche Schema dadurch, daß er die segnende Madonna, deren Mantel Engel ausbreiten, auf ein Postament setzt; so erreichte er das Beherrschende ohne die Proportionen gegenüber den andern Figuren ins Übermenschliche zu steigern.



171. Vecchietta, Madonna und Heilige. Florenz, Uffizien. Phot. Brogi.

Matteo di Giovanni di Bartoli, geb. wohl um 1430 in Borgo S. Sepolcro, nach einer mutmaßlichen Lehrzeit in Perugia seit etwa 1450 in Siena ansässig. 1453 erscheint er als Ateliergenosse eines Giovanni di Pietro der seinerzeit Gehilfe des Domenico di Bartolo bei den Scalafresken gewesen war; mit Giovanni di Pietro zusammen malte Matteo die Kapelle des heiligen Bernhardin am Dom von Siena mit Fresken aus (jetzt zerstört; Dokumente von 1437 und 1462). Piero della Francescas Einfluß machte sich zeitweise in der Farbengebung, derjenige Bonfiglis, Domenico di Bartolos und Sassettas dagegen in Formengebung und Typen sowie in dekorativen Einzelheiten geltend. Eine verhältnismäßig große Zahl seiner Werke ist signiert und datiert.

Zeugnis des anfänglichen Eklektizismus ist das bei Domenico di Bartolo bestellte, von Matteo ausgeführte Altarwerk in S. Agostino zu Asciano, auf dem die Typen der Heiligen auf Sassetta, die Madonna anscheinend auf Bonfigli weisen; dasselbe ist der Fall beim Altarwerk im Dom von Borgo S. Sepolcro, an welchem Matteo die Seitenflügel mit den Gestalten des Petrus und Paulus, die Figürchen der Umrahmung und die Predellenbilder malte; ob zu derselben Zeit in der Piero della Francescas Taufe Christi in demselben Altar entstand, ist nicht festzustellen; Pieros Einfluß läßt sich hier höchstens im festeren Dastehen der Figuren erkennen, während für Typen und Er-



172. M. di Giovanni, Madonna und Heilige. Siena, Sta. Maria della Nevi.
Phot. Alinari.

zählungen Vecchietta bezw. Sassetta ihren Einfluß geltend machten. — Das Madonnenbild der Akademie von Siena (Nr. 286; 1470, Abb. 170) hält noch am altertümlich feierlichen Schema fest; am Thron stehen Renaissanceornamente und mittelalterliche Motive nebeneinander; so erstarrt aber die Mimik der vier Engelchen auch sein mag, so weiß sie der Maler durch Haltung und Farben vortrefflich zu unterscheiden. Helle Freilichttöne zeichnen die allerdings z. T. übermalte Altartafel im Museo zu Pienza aus; seine z. T. von Gehilfenhand durchgeführte Assunta (1474; London, National-Gallery) unterscheidet sich durch ihre strahlenden Farben vor Goldgrund wie durch ihre flächenhaftere Anordnung der Chöre von Vecchiettas gleicher Darstellung (im Dom von Pienza); die Landschaft erinnert weit mehr an Piero della Francesca, und die Erregung des Thomas, die sich auch auf der Geißelung Christi (Lünette des vorhin genannten Altarwerks in Pienza) nachweisen läßt, bildet eine besondere Note im Oeuvre Matteos. Das große Altarbild der Madonna delle nevi in Siena (1477) vereinigt mit dem strengen altsienesischen Schema des dicht von Heiligen umstandenen Madonnenthrons eine wundervolle koloristische Fernwirkung (Abb. 172). Während sich die Maestabilder Duccios und Martinis in die Breite dehnten, läßt Matteo seine Gestalten im Hochformat der Bildfläche steil emporragen. Die Predellenbilder erzählen in behaglicher Anschaulichkeit das Schneewunder. Dieselbe strenge Gebundenheit wahrt der Künstler auch bei der Krönung der heiligen Barbara (1479; S. Domenico in Siena); vor dem bindenden Goldgrund entfaltet er aber die in Siena eingebürgerten Schönheitsideale in feiner Unterscheidung; wenn Maria Magdalena ihren Ursprung in Duccios Gestalten hat, so möchte die heilige Katharina eher als quattrocentistische Nachfahrin der Madonnen Simone Martinis betrachtet werden, und Barbara erinnert an das Frühwerk in Asciano. Klare Disposition, fest auftretende fein voneinander unterschiedene Gestalten und dekorative Farbenpracht ist auch der Madonna mit vier Engeln und vier Heiligen der Akademie eigen; vortreffliche Hellmalerei zeichnet vor allem das Hochaltarbild in S. Maria dei Servi in Borgo S. Sepolcro aus (1487); die „Madonna mit Hieronymus und Johannes" des Täufers in Felslandschaft (Siena, S. Domenico) läßt in letzterem den Einfluß des Liberale da Verona und Girolamo da Cremona erkennen, während die Landschaft des Sebastiansbildes (London, National-Gallery) und diejenige der Anbetung der Könige (Lünette des Barbarabildes) wieder auf Piero della Francesca weisen. Die Tatsache, daß Matteo seit 1481 wiederholt den bethlehemitischen Kindermord darstellte, dürfte trotz der Widersprüche Sonnentals mit dem Gemetzel von Otranto (1480) in Zusammenhang gebracht werden. Für das Ikonographische waren zeitgenössische Theateraufführungen maßgebend. Im Gemälde von St. Agostino in Siena (1481) gliedert er den wüsten Wirrwarr erstarrter Bewegungen durch einzelne Figuren und symmetrisch verteilte Farben, wobei auch die in Bogen geöffnete Architektur des Hintergrundes eingreift. Auf dem Bild der

Neapeler Galerie (1482) ist das Durcheinander der Gestalten noch wilder, und Matteo gibt dem Herodes fast ein Riesenmaß des Leibes; aber er öffnet die Aussicht aus dem verschlossenen Palasthof auf den Platz und gibt den antikisierenden Reliefs an der Szenerie noch mehr Raum; einzelne Motive, wie der zum König aufblickende Alte und die verzweifelt erhobene Hand vor dunklem Hintergrund heben das Dramatische des Vorgangs. Die Darstellung auf dem Dompaviment (1483) wirkt dank der Ausführlichkeit der mit fröhlichen antiken Szenen verzierten Baulichkeit vorab dekorativ, wogegen der Kindermord in Sta. Maria dei Servi in Siena (1491) mehr Wert auf Symmetrie, Raumwirkung und psychologische Momente legt. Herodes thront zwischen zwei Räten an der Hintergrundwand, zu welcher seitlich Säulenstellungen mit Bogen führen. — Dem Grade der Raumlösung entsprechend gehört der heilige Hieronymus in Florentiner Privatbesitz ins Jahr 1482, zeigt aber weder die Ruhe von Ghirlandajos Heiligem noch die tiefe Erregtheit des Kirchenvaters Botticellis. Die zwölf offenbar sehr begehrten Madonnen Matteos da Siena, die sich heute noch in großer Zahl erhalten haben, befolgen fast durchweg das gleiche Schema: Kopf seitwärts, meist zur Linken gewendet, selten auf den Knaben blickend, der Kopf mit seiner wechselnden Form mit Schleier und Mantel gedeckt, im Antlitz eine eigenartige Mischung von Frömmigkeit und Ironie, der Hintergrund golden, meist mit Figuren ausgefüllt. Kompositionell hebt sich vor allen die Madonna der Sammlung Liccioli in Siena heraus: frontal gerichtet, betet Maria das auf ihrem Schoß liegende Kind an, das den Zeigefinger in den Mund steckt. Machte sich anfangs der Einfluß Bonfiglis in den Typen bemerkbar, so verrät die Reifezeit bei hervorragend entwickeltem Farbengefühl auch geschickte immer neue Individualisierung der Köpfe, während die Altersperiode lauter häßliche Gesichter bringt und das Christuskind durch einen kahlen Wasserkopf verunstaltet. Die Madonna von Grosseto ist das Mittelstück eines Altarbildes.



173. M. di Giovanni, Madonna. Siena, Sammlung Liccioli. Phot. Alinari.

Guidoccio Cozzarelli (erwähnt seit 1450) erweist sich durch eine Anzahl bezeichneter und datierter Gemälde als ziemlich unselbständiger Nachfolger des Matteo di Giovanni. Wie unfrei er sich z. B. dem Landschaftlichen gegenüber verhält, beweist sein Taufbild in Sinalunga: ängstlich nebeneinander gesetzte Steinchen und Gräschen begrenzen den Bach, in welchem Christus steht; die drei Taufengel mit ihren kostbaren Gewändern und ihre Lockenfülle verraten den Einfluß Gozzolis. Jedes größere Format wurde für Cozzarellis Kunst zum Verhängnis; seine Fähigkeiten lagen ausschließlich im Gebiet der Miniatur.

Benvenuto di Giovanni del Meo del Guasta (1436 — 1518), der Schüler Vecchiettas, ist durch eine Reihe datierter und bezeichneter Werke bekannt (1466 — 1509). 1455 erscheint er als Gehilfe Vecchiettas im Baptisterium zu Siena; seine 1466 datierten Werke befinden sich, nach Venturi, in Volterra. Die Verkündigung mit Stifter, Michael und Katharina von Alexandrien (bezeichnet und datiert), im Palazzo dei Priori in Volterra, geht in ihrer spröden Zierlichkeit und dem Puppenartigen der Gestalten weit über Matteo di Giovanni hinaus; untergeordnete Gehilfenhände malten die vier reich mit Baulichkeiten durchsetzten Predellenbilder mit dem Marienleben (ebenda). Zeitlich folgt die 1470 datierte Verkündigung in S. Bernardino in Sinalunga mit weitem Prospekt auf Hof und Garten. Eine neue und die beste Stilphase bezeichnet die 1475 datierte Altartafel der Akademie in Siena: Madonna von Engeln umgeben zwischen je zwei Heiligen. Die reichliche Vergoldung wie die aufwändigen Brokatmuster passen zu der stark gotisierenden Einrahmung. Innerhalb des dekorativen Aufwandes macht sich, zugleich mit einer Verstärkung der Gesamterscheinung eine gewisse Härte geltend. Umrisse, Gefält und Haarbehandlung erinnern an die Werke Carlo Crivellis, nur daß dem Sienesen die stilbildende Linienkraft abgeht. In den vorzüglich komponierten Predellentafeln verbindet sich antikisierende mit bunter Renaissancearchitektur.



174. Benvenuto di Giovanni, Madonna. Siena, Akademie. Phot. Alinari.

Von dem fünfteiligen Fresko der Madonna del Popolo in Monte dei Paschi malte Benvenuto 1481 das Mittelstück, alles in starrer nach geraden Linien durchgeführter Symmetrie und mit gleichmäßig ausdruckslosen Köpfen. Die 1483 datierte thronende Madonna mit Engeln und vier Heiligen und einer Lünette mit Pietà in S. Domenico in Siena wiederholt mit harten und spröden Formen und besonders eigenwilligem Gefält das Altargemälde des Matteo di Giovanni in der Akademie. Die Himmelfahrt Christi (1491; Akademie, Siena) verbindet mit rohen und starren Erscheinungen ein rußiges und schweres Kolorit, das sich nur oben etwas aufhellt. Kompositionell wußte der Meister nichts Neues zu sagen. In die Jahre 1483—85 fielen die Entwürfe für Sgraffiti des Dompaviments (Tiburtinische Sibylle und Vertreibung des Herodes); das letzte datierte Werk ist die thronende Madonna in Sta. Lucia zu Sinalunga (1509). Wie Matteo und die anderen Sienesen hat auch Benvenuto eine Reihe von kleinen Madonnenbildern gemalt (englischer und amerikanischer Privatbesitz).

Sein Sohn, Girolamo di Benvenuto (gest. 1518) zeigt sich als eine stark wechselnde Künstlerpersönlichkeit. Das Fresko der Zurückführung Gregors XI. nach Rom durch die heilige Katharina von Siena Ospedale della Scala zeigt im Figürlichen und Landschaftlichen, ähnlich wie die Geburt Christi (Akademie), Pinturicchios Einfluß; somit kann es erst 1503 entstanden sein. Seine Tafel der Schneemadonna mit Heiligen und mandolinespielenden Engelchen, dazu einer Lünette mit Geburt Christi (1508, Akademie von Siena), schließt sich kompositionell an das ähnliche Bild Matteo di Giovannis an, entfaltet sich aber mehr in die Breite; die harten Erscheinungen verraten den Einfluß Benvenutos; nur in der geschickten Vereinigung starker und gebrochener Farben scheint Girolamo selbständig zu sein. In der Himmelfahrt Mariae in der Kirche Fontegiusta in Siena entfaltet sich bei altertümlicher Anordnung das Figürliche, namentlich die Madonna, unter dem Einfluß der neuen Zeit größer und freier als in den bisherigen Werken des Meisters (Zahlung am 11. VIII. 1515). Im Jüngsten Gericht der Osservanza in Siena gibt der Maler trotz der Landschaft den flächenmäßigen Aufbau nicht preis.

Neroccio di Bartolommeo Landi (1447—1500), Maler und Plastiker, dazu Schüler Vecchiettas, stand bis 1475 mit Francesco di Giorgio in Ateliergemeinschaft, die sich später infolge Uneinigkeit zwischen beiden Künstlern auflöste. Eine größere Anzahl seiner Werke ist datiert: das dreiteilige Altarbild der Akademie von Siena, 1476 (Madonna zwischen Michael und Bernhardin, alle vor Goldgrund). Maria in festem Umriß, der sich von der Mitte aus nach oben und unten zusammenzieht. Michael trotz der weiblichen Zartheit seiner Erscheinung gegenüber dem Altarbild des Benvenuto frisch und lebendig und mit besserer Verteilung der überreichen Verzierungen an der Rüstung. 1480 malte Nerroccio ein Blatt für die Biccherna im Archiv von Siena; 1483 zeichnete er den Entwurf für

die hellespontische Sibylle des Dompaviments, 1484 erhielt er die Zahlung für eine Madonna im Palazzo Pubblico; 1492: Madonna mit sechs Heiligen (Akademie); 1496: Madonna mit Heiligen in der SS. Annunziata zu Montisi. Am bekanntesten ist Neroccio durch seine Madonnenhalbfiguren mit Engeln und Heiligen, die ähnlich denjenigen Matteos und Francesco di Giorgios den Charakter der sienesischen Quattrocentomalerei ganz besonders rein vertreten. Von Simone Martini führt eine direkte Linie über Sassetta zu Neroccio; zart, süß und milde blicken Madonna, Engel und Heilige, meist verklärt durch helles Kolorit. Durchsichtiger Fleischton verbindet sich mit Hellblau, Strohgelb, Lila und viel Gold; alles eint sich in duftig grauer Harmonie. Neroccio ist wieder zum Überirdischen und Verklärten gelangt. Sein durchweg helles Kolorit ließ gelegentlich an Vertrautsein mit der Freilichtmalerei denken. Der Festigkeit Matteos und der plastischen Schärfe Francescos setzt Neroccio etwas Unkörperliches gegenüber; wie eine Blume auf ihrem Stengel so neigt sich das Haupt der Madonna auf schlankem Hals. Sicherlich gehören die harten Falten der Kleider, der dralle in immer neuen Stellungen gemalte Christusknabe und die durchgearbeiteten Charakterköpfe der Heiligen der zweiten Quattrocentohälfte an; mit andern Sienesen hat unser Maler die blonden Haare, duftigen Schleier, zarten Gesichter, dünnen, zum festen Zugreifen untauglichen Finger gemeinsam; aber im Reiz heller Farben, in der Musik schöner lang ausgezogener Linien, in der Steigerung sienesischer Zartheit übertrifft er alle andern; ein Überblick über seine ungemein zahlreichen Madonnenbilder zeigt eine ganze Stufenleiter von einem Matteo nahestehenden Typus zum reinen Ideal; nur mag letzteres das Primäre, das erstere die Folge eines Einflusses von seiten Matteos gewesen sein. Die zu Francesco di Giorgios Krönungsbild gehörenden Predellentafeln mit Szenen der Benediktslegende (Florenz, Uffizien) dürfen als gemeinsames Werk der beiden Maler angesehen werden; Neroccio malte mit sorgfältiger und klarer Verteilung das Figürliche in die vom Ateliergenossen herrührende Szenerie. Gegenüber der Predella Vecchiettas in Liverpool (s. o.) ist der Standpunkt des Beschauers dem Bilde nähergerückt, Bauten und Figuren infolgedessen größer und übersichtlicher.



175. Neroccio, Madonna. Siena, Akademie.
Phot. Alinari.

Francesco di Giorgio Martini, Architekt, Festungsingenieur, Bautheoretiker, Plastiker und Maler, ist die einzige Malerpersönlichkeit Sienas im Quattrocento, die über lokale Grenzen hinaus Bedeutung beansprucht; der an Leonardo erinnernden Vielseitigkeit entspricht eine problemreiche, durchaus persönliche Kunst. Als Maler nennt ihn Giovanni Santi: „presto, veloce ed alto dipentore", seine Tätigkeit erstreckt sich auf Fresko und Tafelbild, Miniatur und Cassone. Geb. am 22. IX. 1439; 1468—75 hatte er Ateliergemeinschaft mit Neroccio; wenn er auch von 1477 ab hauptsächlich als Festungsingenieur Herzog Federigos von Urbino tätig war, so steckte er seine malerische Tätigkeit doch nicht ganz auf; 1477 nennt er sich noch dipentore. 1479 malt er für den Herzog von Kalabrien, und selbst 1502, in seinem Todesjahr, wird er noch als pictor erwähnt. Seine Tätigkeit als Plastiker ist von Schubring mehrfach eingehend gewürdigt worden (Handbuch).

Datierte Gemälde: 1472 Krönung Maria, 1473 Vorzeichnung für die Sgraffiti des Dompaviments: Judith befreit Bethulia, 1475 erste Anbetung des Kindes (Akademie von Siena). Die Häufigkeit römischer Bauwerke in seinen Reliefs und Gemälden macht einen ins Ende der sechziger Jahre zu datierenden Aufenthalt in Rom höchst wahrscheinlich.



176. Fr. di Giorgio, Benediktswunder. Florenz, Uffizien. Phot. Brogi.

Die Einzelmadonnen behalten das Kompositionsschema bei, wandeln aber den Typus ins Häßliche um; im Hintergrund wechselt Gold mit Landschaft. Erst die in sehr heller Tempera gemalte Entkleidung Christi (Siena, Akademie) gab als Bild größeren Formats dem Künstler Gelegenheit, die Fülle dessen, was in ihm lebte, wenigstens ahnen zu lassen. Wohl erweist sich das Raumgefühl als noch ganz ungeklärt, und die Verteilung gleichartiger Steinhäufchen zeugt von kleinlichem und unentwickeltem Realismus; aber die Gestalten zeigen die dem Meister eigene Verbindung von Kraft und Grazie, von reicher aber geordneter Fülle in idealer Zartheit. Der Künstler strebt weniger nach Intensivierung des Vorgangs als nach dem Ausdruck von persönlichen Gefühlswerten in Formen- und Linienstärke. Dies prägt sich schon deutlich in der Krönung Mariae aus (aus dem Ospedale della Scala, heute in der Akademie von Siena). Auf der hohen Tafel ordnete er als erster die Chöre der Heiligen nicht mehr empyräisch, sondern mittels des edificio, d. h. eines Thronaufbaues aus doppelseitiger Treppe, erhöhtem Podium und Sitzbänken für die Heiligen; Christus und Maria ruhen auf einer über der Mitte schwebenden Plattform aus Cherubim, bei der wiederum Cherubim und andere Engel als Konsolen fungieren. Durchsichtige Wolkenreifen umkreisen Gottvater, der gleichsam in einer Kuppelöffnung erscheint. Noch wiegt die altertümliche Flächenfüllung und die Heraushebung der Hauptfiguren durch bedeutsame Größe vor, aber Francesco hat mit der räumlichen Lösung nicht nur an einem Punkt eingesetzt, sondern sie der ganzen Komposition zugrunde gelegt. Charaktervolle Häßlichkeit zeichnet die schlanken Frauengestalten aus; den Plastiker offenbaren das stark betonte, oft um die Füße gewickelte Gefält und die starken Gegensätze von Licht und Schatten. Sind damit schon Vecchietta und Neroccio mit charaktervollen Greisenköpfen vorangegangen, so erhebt sie Francesco durch die Stärke ihres Ausdrucks zu außergewöhnlicher Kraft. Nur Leonardo kennt solche Geschmeidigkeit der Bewegung und solche Energie der Haltung selbst bei Sitzenden. Rot als zartes Rosa, als frischer Mennig und leuchtender Zinnober beherrscht die Mitte und tritt auch seitlich zwischen Gelb und Blau auf. Eine ähnliche Erregung zarter Gestalten, d. h. eine durchaus expressive Auffassung beherrscht auch die Verkündigung (Akademie von Siena); die Architektur sucht nicht das Intime sondern das Schlanke und Überzierliche, wobei der bunte Plattenboden noch allzustark ansteigt.

Die Anbetung des Kindes (1475; Akademie in Siena) erfordert zunächst wegen der weitgehenden Versuche mit Öltechnik, dann auch durch die Wirkung von vier verschiedenen Rot Interesse. Weit dehnt sich die Landschaft im Hintergrund, überschnitten durch einen hellen Rundtempel und ein wunderliches helles Felsengebäude. Trotz der feierlichen Ruhe entwickelt Francesco scharfe plastische Wirkung in der Gestalt des Joseph, und die in Zeichnungen wie Reliefs so beliebte „Rotation“ erscheint in der Gruppe der zwei sich umarmenden Engel (Abb. 177). Erst die spätere Anbetung Christi in S. Domenico in Siena offenbart das die Schranken sienesischer Kunst gewaltsam sprengende Wollen Francescos restlos. Mächtige Ruhe und heftige Bewegung, weites Sich-Dehnen und eng geschlossene Tiefenerstreckung treten mit nie dagewesener Stärke in Aktion. In die Landschaft mit ihren breiten Zonen und unvermeidlichen Steinhäufchen setzt der Künstler, wohl unter Signorellis oder F. Lauranas Einfluß einen massiven Triumphbogen mit wenig Verzierung, dafür mit starker Betonung des perspektivischen Wertes des Durchgangs. Die explosive Pathetik in den Figuren läßt an Signorelli und Botticelli denken; aber beiden gegenüber fehlt die innerliche Überzeugung; sienesischer Ornamentstil und sienesische Weichheit bricht durch, wo Francesco di Giorgio sie mit genialem Wurf überwunden zu haben glaubte; auch er bewies, daß der Malerei kein Quercia beschieden war.



177. F. di Giorgio, Anbetung. Siena, Akademie. Phot. Alinari.

Ein gesondertes Problem bilden die Architekturen auf Francescos Bildern. Sie begleiten in dichter Folge die Bühne und schließen sie ab; Paläste mit reichem Gebälk oder Fries und mit Obergeschoß, Bogenhalle mit Blick auf Türen und Treppenaufgang, Rundbauten in der Art des Kolosseums und ein achteckiger Tempietto bilden die aufwändige aber doch maßvolle Szenerie auf der Uffizienpredella mit dem Muldenwunder der Benediktslegende. Gegenüber Vecchiettas spielerischer Addierung von Einzelheiten, die meist nur den Hintergrund füllen, verlangt Francesco di Giorgio das räumlich Klare und fest Abgeschlossene; das Raumvolumen des Platzes soll sich in seitlichen Bauten spezialisieren; kleinere Volumina sollen das mittlere Dominierende begleiten; so handhabt Francesco das Problem auf Gemälden wie Reliefs. Auf den Bernhardinstafeln der Pinakothek von Perugia aber sind Formen, Verhältnisse, Dekorationen und Bildwerte der Baulichkeiten so grundsätzlich anders, daß nicht einmal an einen Einfluß Francescos gedacht werden kann (s. u.). Die „Abbandonata" im Palazzo Pallavicini in Rom, sonst Botticelli zugeschrieben, kann unter Hinweis auf die Architektur, den Stil des Gefälts, die Häufigkeit Sitzender in den Reliefs Francescos und das tragische Pathos mit einigem Recht ins Oeuvre des Francesco di Giorgio eingereiht werden.

Man wird zwar über den Zwiespalt, den seine Kunst enthält, nicht hinauskommen, aber trotzdem zugestehen, daß Francesco di Giorgio die sienische Kunst aus ihrem bequemen aber unfortschrittlichen Dasein aufrüttelte, sie aber doch nicht auf die Höhe der florentinischen und umbroflorentinischen Kunst zu heben vermochte. In der Malerei blieb es bei Anläufen; angesichts seiner Reliefs aber wurde gelegentlich der Name Leonardos ausgesprochen.

Die Maler in Umbrien und den Marken.

Wie in Siena macht sich auf diesem weit zerstreuten Gebiet das Neue erst spät bemerkbar, und der alte Gotizismus erhält sich vielerorts noch bis zum Jahrhundertende. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts herrschte in Umbrien der sienesische Einfluß; in Fabriano und Umgebung dagegen ist die Kunst des Gentile da Fabriano lebendiggeblieben. Die entscheidende Wendung vollzieht sich nun in den verschiedenen Kunstzentren zu ungleicher Zeit, und zwar in Umbrien zunächst unter Gozzolis und Domenico di Bartolos Einfluß. Da jener aber im ganzen nur als der härtere, anscheinend realistischere Fortsetzer der Kunst Fra Angelicos bekannt war und sonst eine bequem erlernbare mit viel unterhaltendem Detail ausgestattete



178. Matteo da Gualda, Madonna. Assisi, Chiesa dei Pellegrini. Phot. Alinari.

Kunst bot, die auch mit dekorativen Effekten nicht kargte, so hat sein Einfluß die umbrische Malerei auf die Dauer doch nicht im wahrsten Sinn des Wortes gefördert. Es bedurfte stets neuer Berührungen mit der regsamen florentinischen Kunst, wenn die Malerei Umbriens nicht in Stagnation ersterben sollte. Auffallend bleibt die Tatsache, daß die großen Umbroflorentiner verhältnismäßig geringen Einfluß ausübten; gerade das Komplizierte und Umfassende ihrer Kunst mußte die bequemen und konservativen Maler in Umbrien und den Marken abschrecken; keiner war da, der ihnen auch nur entfernt zu folgen vermocht hätte. Eines hat diese Malerei mit der sienesischen gemeinsam: den unproblematischen Zug, das absolute Überwiegen des Andachtsbildes und dessen feierlichen und schmückenden Charakter. Wie aber die trecentistischen Anfänger hier sehr viel bescheidener waren als in Siena, ja sich mit diesen überhaupt nicht vergleichen lassen, so begreift man leicht, daß ihr auch nicht diese prächtige Entfaltung wie jener verliehen war. Einmal trübt die Zersplitterung in einer Reihe mehr oder weniger bedeutender Kunstzentren das Gesamtbild. Dann aber gibt sich die religiöse Kunst selbst an der hervorragendsten Stätte, in Perugia, viel schlichter und anspruchsloser als in Siena. In kleineren Zentren nimmt sie zuweilen bäurischen Charakter an. In Siena blühte seit Duccios Zeiten ein ritterlich anmutender Madonnenkult; in Umbrien herrschte neben der religiösen Schwärmerei eine schlichte Gläubigkeit, die sich aber aller Volksschichten bemächtigt hatte. Votivbilder gehen in Florenz neben anderen Kunstgattungen her; im schlicht frommen Umbrien werden sie typisch. Der Florentiner studiert gleichmäßig die ganze Umwelt und schöpft auch seine abwechslungsreiche Landschaft aus. Das Interesse des Umbriers ist dagegen nach innen gerichtet. Seine Landschaft mit ihrer edeln Ruhe, die aus sanften, meist unbebauten Höhenzügen, flachen Hängen und breiten Flußtälern spricht, fordert zur Einkehr auf; sie unterhält nicht, stellt keine formalen sondern nur farbige Probleme, sie wendet sich nicht an den Intellekt sondern an das Gefühl. Wer bei Menschen und Natur Anregung und Belebung sucht, wendet sich nach Toskana; der Ruhebedürftige, der mit sich allein sein will, zieht sich nach Umbrien zurück. So fehlt der umbrischen Malerei das Berückende und Einschmeichelnde, das raffiniert Festliche und Künstliche der sienesischen; sie gibt sich im ganzen schlichter und herber. Aber dadurch, daß sie sich in der äußeren

Aufmachung beschränkte, sammelte sie ihre Kräfte zur unbedingt reinen Ausgestaltung ihres innersten Wollens in den Linienkünstlern Perugino und Raffael. In Florenz herrschte vor allem die Form, in Umbrien, in Malerei wie Zeichnung, die Linie, die schließlich über alle formalen Einwirkungen den Sieg davontrug.



179. Umbrisch, Madonna del soccorso. Montefalco, Pinakothek.
Phot. Alinari.

Umbrien hat die bedeutenderen Kunstzentren, d. h. die greifbareren Persönlichkeiten aufzuweisen. An Stelle von Gubbio trat jetzt Foligno; alle überragte Perugia, wo für die Kunst die günstigsten Vorbedingungen bestanden. Zahlreiche Bruderschaften, oft vom Magistrat unterstützt, bestellten Fresken, Altarbilder und Prozessionsfahnen (Gonfaloni), die überhaupt zu den Kennzeichen umbrischer Malerei gehören. Ebenso schmückten auch die Zünfte ihre Häuser und Versammlungslokale. Die oberste Behörde, die Prioren, ließen den Palazzo Pubblico ausmalen. In Braccio Baglioni war auch der großzügige Mäzen vorhanden. — In Fabriano ging die Malerei in dem Eklektizismus des Antonio da Fabriano zu Ende; dasselbe Bild bietet die Kunst des Matteo da Gualdo aus Gualdo Tadino, dessen wenige erhaltene Bilder Einflüsse von Bartolommeo di Tommaso aus Foligno, Boccati, „Alunno“ u. a. m. zeigen. Girolamo di Giovanni da Camerino setzt daselbst in geistloser und schablonenhafter Weise die Kunst Boccatis fort, gibt sich aber auch willig dem Einfluß der Venezianer hin und versucht sich sogar in Nachahmung des Piero della Francesca.

Matteo da Gualdo ist durch eine große Zahl datierter Werke bekannt. Madonna mit Heiligen in der Pinakothek von Gualdo Tadino 1462; Polyptychon ebenda 1465 und 1471. 1468 Fresken an der Rückwand der Kapelle dei Pellegrini in Assisi; ebenda tätig 1471, 1472 und 1474 (aus letzterem Jahr Fresko in S. Pietro). Schon um 1470 setzte der Verfall von Matteos Kunst ein. 1480: Triptychon in Sta. Maria di Marciano. 1481: Fresken von Scirca bei Sigilla; 1488 Tabernakel an einem Landhaus bei Nocera. Dekoratives Geschick und ein Zug ins Große verkümmern bei ihm allmählich in provinzieller Roheit; bezeichnend sind seine unten zugespitzten Köpfe mit dem verkniffenen Ausdruck und die harte bald am Körper anklebende, bald vom ihm abgespreizte Draperie. Diese Sprödigkeit erinnert auffallend an die Sienesen, doch fehlt bei Matteo das farbige Raffinement. In



180. Mezzastris, Madonna und Heilige. Foligno, Galerle. Phot. Alinari.

der Umrahmung entscheidet sich in den Tafelbildern von Gualdo Tadino die Wendung von der Gotik zur Renaissance.

Girolamo di Giovanni da Camerino (bekannt 1449 — 1473) zeigt in seinem ältesten erhaltenen Werk (Museum von Camerino) in den prächtigen Brokatstoffen Anklänge an die Schule von Murano und erfuhr dann bei seinem Aufenthalt in Padua 1450 den Einfluß der dortigen Kunst. Besonders zahlreich sind seine Anconen aus der Zeit von ca. 1465; damals machte sich auch Crivellis Einfluß bemerkbar. Spät erst läßt sich Boccatis Einfluß nachweisen.

Mit Lorenzo II. Salimbeni (bekannt 1468—1503) tritt die Malerei von S. Severino in die Einflußsphäre des Carlo Crivelli, die sich fast über die ganzen Marken und bis nach Foligno erstreckte. Der ihm verwandte Bernardino di Mariotto, der vermutlich aus Fiorenzo di Lorenzos Kreis, d. h. aus Perugia hervorging, scheint in seinen spätesten Werken Raffaels Einfluß erfahren zu haben.

Die Malerei in den Marken spielte auch in diesem Zeitabschnitt keine führende Rolle; Urbino verdankte seinen Ruhm auswärtigen Kräften (s. u.). In den Städten an der adriatischen Küste bestimmte die ausgiebige Einfuhr venezianischer Altarwerke und die lange Anwesenheit venezianischer Künstler, besonders des Carlo und Vittore Crivelli den einseitigen Charakter der Kunst. Da keine führenden Persönlichkeiten vorhanden waren, die der religiösen Malerei, nach der sehr viel Nachfrage war, selbständige Bahnen eröffneten, erscheint es nur zu begreiflich, daß die venezianische von Mantegna beeinflußte Malerei, aber auch die noch altertümlichere Kunst des Antonio Vivariani, daß ihre reichliche Vergoldung, ihre Farbenpracht und die herrliche Schilderung von Stoffen und Geräten als Ideal galten; dazu brachten ja Bartolommeo Vivariani und Carlo Crivelli Vorbilder für Charakterköpfe mit leidenschaftlichem Ausdruck, aber auch für süße Anmut. Das durchaus Persönliche in der Kunst dieser Meister fand natürlich nur wenig Verständnis (ausgenommen Niccolo Liberatore von Foligno); es blieb bei äußerer Nachahmung. Die Werke der einheimischen Meister sind in zahlreichen Kirchen und kleinen Gemäldesammlungen weit zerstreut; erst die Ausstellung, welche 1907 in Macerata eine Reihe von Gemälden vereinigte, bot Gelegenheit zu einem Gesamtüberblick, der aber nur ganz wenige einigermaßen faßbare Persönlichkeiten zeigte. Macerata scheint das regste künstlerische Leben entfaltet zu haben.

Dort arbeiteten u. a. Johannes Stefani pictor de Venetiis (1457 — 1461), Maestro Antonio zusammen mit Castellano da Fabriano (1457 — 76) Maestro Cruciano von Recanati (1458 —59) und Maestro Monaldi ebenfalls aus Recanati (1459 — 63). Maestro Pietro Teutonico war in den Jahren 1471, 1492 und 1495 hier tätig. Mit Giovanni

Spagna setzte sich 1508—1518 auch Peruginos Richtung fest. Der oben genannte Pietro Teutonico, der auch als Pietro Alemanno erscheint, gehörte zu den typischen Schülern Crivellis.

In Ascoli Piceno, wo sich Carlo Crivelli lange aufhielt, entstand ihm in Cola dell' Amatrice (eigentlich Giovanni Filotesio) ein interessanter Schüler. Ahmte dieser in den Einzelheiten Crivellis Figuren und Farben nach, so war ihm auch ein Zug ins Große eigen, der ihn dann in Rom zu Raffael und Michelangelo führte, ihn aber doch nicht über die Schar provinzieller Nachahmer ihn-aushob; seine Jugendwerke sind in der Galerie von Ascoli Piceno zu studieren.



181. Niccolo Liberatore, Madonna. Foligno, Collegiata. Phot. Alinari.

Die Maler von Foligno.

Die erste faßbare Persönlichkeit, Bartolommeo di Tommaso da Foligno erweist sich in seiner Madonna mit Heiligen und Stifter in S. Salvatore in Foligno von 1420, einem Werk von abschreckender Roheit, als Nachahmer des Ottaviano Nelli. Erst viel später erhebt sich die Malerei in Foligno über diesen wertlosen Provinzialismus.

Niccolo Liberatore da Foligno; seit Vasari führt er den unnachweisbaren Namen Alunno. Sein frühestes Werk, die Madonna dei Consoli in S. Francesco in Deruta trägt das Datum 1458. Bis zum Ende des Jahrhunderts hält er am vielseitigen Zwischenaltaraufbau mit seinen Goldgründen fest. Schon früh macht sich ein Hang zum herben, dramatischen Ausdruck geltend, der ihn wesentlich von allen übrigen Umbrern unterscheidet. Seine Entwicklung steht bis in die sechziger Jahre unter Fra Angelicos und Gozzolis Einfluß.

Dieser spricht vollkommen klar im Triptychon des Doms von Assisi (1460), ohne daß dadurch die Einzelform an Schärfe verliert. Der durch Fra Angelico vermittelte sehr bemerkenswerte Gefühlsausdruck steigert sich unter dem Einfluß Carlo Crivellis und Bartolommeo Vivarinis; dekorative Pracht und Herbigkeit nehmen zu, aber dabei wird auch die Haltung der Figuren abwechslungsreicher und interessanter. Dieser venezianische Einfluß, der in den siebziger Jahren seinen Höhepunkt erreicht, bestärkt den Meister in seiner ausschließlichen Anwendung gotischer Altarformen und leuchtender Farben. Neben dem herben männlichen verwendet Niccolo auch einen sehr zarten regelmäßigen weiblichen Typus (Ancona in der Pinakothek des Vatikans, 1463). Madonna mit Engeln, 1465, Brera in Mailand). Mit Ende der sechziger Jahre steigert sich die Bewegung der Einzelfigur, und das Ma-



182. Boccati, Madonna mit Heiligen. Perugia. Phot. Alinari.

donnenbild belebt sich durch genrehafte Züge (Ancona in der Pinakothek von San Severino, 1468; Großes Altarwerk in der Pinakothek von Gualdo Tadino 1471, mit ergreifender Pietà). Der Maler geht aber bis zum Kopieren der wilden Leidenschaft und der verzerrten Züge der Bilder Crivellis (Kreuzigung auf einem großen Altarwerk in der Galerie des Vatikans). Mit diesen starken, die Herbigkeit mit reifen malerischen Mitteln unterstützenden venezianischen Einschlag erstarrt Niccolos Kunst in den achtziger Jahren zur Formel, hauptsächlich in Typen und Gefält (Altar in der Kathedrale von Nocera Umbra, 1483), wogegen die Landschaft von der gotisierenden Formelhaftigkeit zu wirklicher Räumlichkeit und peinlicher Naturtreue übergeht. In der Krönung Mariae mit zwei knienden Heiligen (um 1490, Foligno, S. Niccolo) verbindet der Künstler den herben Formalismus im Figürlichen mit einer Landschaft, in welcher der Realismus noch wenig Boden gefaßt hat. Im großen Altarwerk von S. Niccolo in Foligno, 1492, dessen Hauptdarstellung die Geburt Christi ist, spricht in den ganzen und halben Einzelfiguren die herbe Geziertheit und dekorative Pracht Crivellis und Bartolommeo Vivarinis noch einmal mit aller Macht, indessen die Landschaft, erst 30 Jahre nach Baldovinetti, dessen Probleme aufgreift.

Pier Antonio da Foligno gen. Mezzastris, durch eine Reihe von Bildern in der Galeria municipale zu Foligno vertreten, verflacht zunächst die Kunst Gozzolis, tritt dann in die Einflußsphäre des Niccolo Liberatore und endigt, wie Niccolos Sohn Lattanzio, als Nachahmer Peruginos.

Die Maler von Perugia.

1. Giovanni Boccati, geb. um 1420 in Camerino und nach seiner Heimat Giovanni Boccati da Camerino genannt. 1445 erhielt er das Bürgerrecht in Perugia. Sein frühestes erhaltenes Werk entstand 1446—47: Madonna in der Laube mit musizierenden Engeln für die Brüderschaft der Disciplinati in S. Domenico zu Perugia (heute in der Pinakothek). 1463 — 70 war Boccati in Camerino und Umgebung tätig; aus dieser Zeit stammen folgende datierte Gemälde: 1463 Marienkrönung für Castel S. Maria bei Camerino, 1466 Triptychon der Madonna delle Lagrime in Seppio (Prov. Macerata), 1468 sign. Polyptychon in Belforte am Chienti. Aus dem Jahr 1473 stammt das ehemals im Palazzo Pietrangeli zu Orvieto, heute im National-Museum zu Budapest befindliche Gemälde der Madonna mit Heiligen. Das 1479 datierte Gemälde der Beweinung Christi (ehemals in S. Agata, heute in der Pinakothek von Perugia) verrät einen dekadenten Altersstil. Letzte Erwähnung: 1480.

Sein Hauptwerk, die Madonna in der Rosenlaube (1447), Pinakothek von Perugia, erinnert in der Gesamtanlage an Filippo Lippis Krönung Mariae: der Thron auf buntem Marmorboden und von Schranken umgeben und hinter diesem singende Engel, auf beiden Seiten Heilige und vorn kniende Figuren; in einzelnen Typen lassen sich auch direkte Anklänge an Lippi nachweisen, aber es fehlt dessen urgesunde Frische und lebendige Fülle; Boccati stellt alle Figuren schüchtern auf und läßt die püppchenartigen Engelchen gegenüber den bekrönenden Vasen kaum zur Geltung kommen; spröde und befangen ist seine Formensprache im einzelnen, auf dekorative Wirkung zielt die Färbung ab, während die Predellenbilder mit ihrer Anlehnung an Gozzoli Naturstimmungen wiederzugeben suchen. Unter sienesischen Einfluß bemüht er sich auf der Tafel mit der Madonna und den musizierenden Engeln (Perugia, Pinakothek) letzteren eine gewisse Grazie zu verleihen.



183. Bonfigli, Verkündigung und heil. Lukas. Perugia, Pinakothek.
Phot. Alinari.

Benedetto Bonfigli, geb. um 1420 in Perugia. 1445: erstmalige Erwähnung. Bonfigli verpflichtet sich, für eine Kapelle an S. Pietro in Perugia ein Altarbild zu malen (nicht mehr nachweisbar). 1450—53 steht er in Rom im Dienst Nikolaus V., von seinen laut Vasari zahlreichen dortigen Werken ist nichts mehr erhalten. Seit August 1453 wieder in Perugia. Am 30. XI. 1454 erhielt er den Auftrag, eine Hälfte der Kapelle im Palazzo Pubblico daselbst mit Szenen aus dem Leben des heiligen Ludwig von Toulouse und einem Kruzifix über dem Altar zu schmücken. 4. VII. 1457 erste Zahlung, 11. IX. 1461 Einschätzung durch Fra Filippo Lippi. An demselben Tag wurde der Kontrakt für die Ausmalung der zweiten Hälfte geschlossen; eine Zahlung am 1. VII. 1477. Von 1464 an war Bonfigli dauernd in der Heimatstadt tätig. In seiner Werkstätte, in welcher hauptsächlich Bartolommeo Caporali Erwähnung verdient, entstanden außer Altarbildern: Triptychon für S. Domenico 1467—68 (jetzt in der Pinakothek in Perugia), auch Glasfenster: ein solches für die Sakristei von S. Pietro (1467) und Gonfaloni für Perugia und Umgebung (solche aus den Jahren 1464 für S. Francesco in Perugia (verschollen), 1465 für das Oratorium S. Bernardino daselbst (heute in der Pinakothek), 1472 für Corciano, 1476 für S. Fiorenzo in Perugia und 1482 für Montone). Bonfigli starb am 8. VII. 1496 in seiner Heimat, bevor er die Fresken im Palazzo Pubblico vollendet hatte.

Auch Bonfigli ist ein durchaus altertümlicher Meister und schließt die ältere Lokalschule von Perugia ab; aber er ist etwas vielseitiger und koloristisch feinfühliger als Boccati. Für Perugia und Umgegend hat er den Typus des Gonfalonebildes festgesetzt. Vielleicht lernte er zuerst bei

dem Sienesen Domenico di Bartolo; denn sienesischen Einschlag und besonders Anklänge an diesen Meister zeigen seine Frühwerke wie z. B. die große Anbetung der Könige in der Pinakothek von Perugia. Mit der Verkündigung mit dem heiligen Lukas (ebenda) melden sich florentinische Einflüsse und zugleich eine anspruchsvolle raffinierte Farbengebung (Abb. 183). Wie Piero della Francesca in seinen Frühwerken so vereinigt auch Bonfigli, wahrscheinlich unter dessen direktem Einfluß, nur noch naiver, Goldgrund und perspektivisch sehr genau durchgeführte Architektur. Den Figuren haftet eine fast manieriert zu nennende spröde Zierlichkeit an; sehr charakteristisch für Bonfigli sind Kleidung und Haartracht des Engels; wie fast alle Engel dieses Künstlers trägt er die für Perugia typische Cresta aus künstlichen Blumen. Mit einer genauen Charakteristik der Stoffe verbindet Bonfigli einen metallisch harten Faltenwurf. Für Madonnen und Engel behält er fast immer denselben Typus bei: ein meist geneigtes zierliches Köpfchen mit freier Stirn, lichtblonden Löckchen, hochgeschwungenen Augenbrauen, gerader Nase, kleinem festgeschlossenem Mund und spitzem Kinn auf schlankem Hals. Ein Triptychon der Madonna mit Engeln (bezahlt 1468) malte er gemeinschaftlich mit Caporali.

Interessanter gibt sich Bonfiglis Kunst in den Fresken der Ludwigs- und Herkulanuslegende im Palazzo Pubblico in Perugia. Zur Darstellung lebendiger Handlung und individueller Gestalten reicht sie zwar nicht aus, und das Verhältnis zwischen Figuren und Szenerie ist noch durchaus altertümlich, wie auch die Bauten dicht gedrängt hinter- und übereinander stehen. Aber einmal hielt Bonfigli in diesen Szenerien das alte Stadtbild von Perugia mit der ursprünglichen Ansicht von St. Ercolano getreulich fest, und den Beweis seines römischen Aufenthalts liefert u. a. die Nachbildung des Konstantinsbogens auf einem Fresko der Ludwigslegende. Ferner erweist er sich namentlich bei diesen baulichen Teilen als guter Kolorist, eine Eigenschaft, die beim Fischwunder mit seiner Einheitlichkeit besonders hervortritt; sonst hält er in der Bemalung der Figuren an der hergebrachten Farbensymmetrie fest. Für die Bestattung des heiligen Ludwig mit ihrem durch Goldauftrag erhöhten Bronzeton wählte sich der Maler Lippis Fresko in Prato als Vorbild, legte dabei aber mehr Gewicht auf die genaue Darstellung des Kircheninnern als auf Anordnung und Beseelung der Figuren. — Die verschiedenen Gonfalonebilder beruhen auf einem ikonographischen Schema und gestatteten daher dem Künstler nur wenig Freiheit; immerhin ließ er sich die Gelegenheit zu getreuer Wiedergabe von Bauwerken Perugias nicht nehmen, und auch da erweist er seine hohe koloristische Befähigung.

Fiorenzo di Lorenzo, geb. ca. 1445 zu Perugia, gest. daselbst vor dem 14. II. 1525. Die zahlreichen urkundlichen Nachrichten beziehen sich fast nur auf untergegangene Werke. Mit den in Verträgen von 1472, 1487 und 1491 erwähnten und mehrfach reduzierten Altarwerk für Sta. Maria Nuova in Perugia läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit ein Triptychon der Galerie von Perugia identifizieren. Madonna auf Wolken, von Engeln umgeben und von vier Heiligen begleitet. Die Umrahmung einer Nische (Petrus und Paulus, Madonna mit Engeln; Perugia, Pinakothek) ist signiert und 1478 datiert. Alle übrigen Werke sind ihm nur durch Stilkritik zugeschrieben worden. Doch verflüchtigt sich neuerdings die mühsam eruierte Persönlichkeit wieder zum Sammelbegriff für eine umbrische Stilgruppe, in welcher auch Perugino und Pinturicchio verankert sind.

Das für die Confraternità della Giustizia in Perugia gemalte Triptychon mit Predella (Pinakothek in Perugia) zeigt die herkömmliche Schwerfälligkeit der Schule von Perugia noch deutlich in der Madonna, während die Erregung, die sich bis zu einem gewissen Grade der Heiligen bemächtigt, auf Niccolo da Foligno zurückgeht. Die äußere Pracht sucht Fiorenzo durch Goldgrund und einen Marmorboden von bäurischer Buntheit zu steigern. Indirekt macht sich bei diesem Maler auch Gozzolis Einfluß geltend; das beweist das Triptychon der Londoner National-Gallery, dessen Komposition auf einem Werk Niccolo da Folignos beruht, von diesem aber nach Gozzoli kopiert wurde (Niccolos Werk in Deruta, dasjenige Gozzolis im Hofmuseum in Wien). Stärker atmet florentinischen Geist — und zwar modernen — die Anbetung der Hirten aus Monteluce (Perugia, Pinakothek), in der intensiveren Erzählung im allgemeinen, in der freien Symmetrie, den Typen der Hirten und gewissen Farbzusammenstellungen im speziellen. Als Vermittler dieses florentinischen Einflusses darf Perugino gelten. In der Vegetation des unbeholfen schematisch angeordneten Vordergrundes erweist sich Fiorenzo als vorzüglicher Pflanzenmaler.



184. Fiorenzo di Lorenzo, Sebastian. Rom. Phot. Alinari.

Die acht kleinen Tafeln mit der Legende des heiligen Bernhardin (einst Zierde einer Schreintüre, jetzt als selbständige Bilder in der Pinakothek von Perugia aufgehängt), sind zum Streitobjekt der Forschung geworden. Eine der Tafeln trägt das Datum 1473. Ein direkter Anteil der Sienesen ist schon in früherem Zusammenhang abgelehnt worden; die Mitarbeit Peruginos und Pinturicchios bleibt zunächst hypothetisch; man wird die Tafeln überhaupt am richtigsten als Kollektivwerk von Fiorenzos Atelier einschätzen. Die Landschaften zeigen gewisse Ähnlichkeit mit solchen Pinturicchios (s. u.). Dabei ist auch auf die Menge florentinischer Einflüsse hinzuweisen. Die Umrahmung bestätigt ihren miniaturmäßigen Charakter, in welchem Fiorenzo offenbar nicht sein bestes in der Zeichnung geben konnte; in der Farbenzusammenstellung und der Abtönung der Atmosphäre offenbart er jedoch hohe koloristische Fähigkeit. Seine Eigenschaft als Baumeister, sein Studium der Werke Lauranas und eine hochentwickelte Phantasie erklären die Bedeutung seiner Bildarchitekturen, gegen welche die Figuren kaum aufzukommen vermögen. Peruginos Einfluß scheint mit zwei al fresco gemalten Heiligen in S. Francesco in Deruta (siebziger Jahre) einzusetzen. Im Altarwerk von 1487 erscheint Fiorenzo ebenfalls von Perugino beeinflußt; das überreiche Faltenwerk mit seiner rein ornamentalen Bedeutung ist Überrest früherer Zeit. Durch verschiedene Verträge hatte das für Sta. Maria Nuova bestellte Altarwerk in seinem Thema verschiedene Wandlungen durchgemacht; als es endlich in den neunziger Jahren fertig wurde, zeigte es, in ganz altertümlicher Einteilung, die Madonna auf Wolken, anbetende Engel und vier Heilige unter Peruginos und Pinturicchios Einfluß, aber in einer provinziellen Erstarrung, welcher die letzten Geheimnisse der Kunst dieser Meister versagt blieben. Ohne seine Härte und Sprödigkeit ganz abzustreifen, gelang die im Wesen seiner Schüler gelegene Großzügigkeit in den aus S. Giorgio nach der Pinakothek von Perugia übertragenen Fresken weit besser.

Fiorenzo wirkte auf Caporali und vielleicht auf Antoniazzo Romano ein; war er einst einem Perugino und Pinturicchio gegenüber gebend gewesen, so bequemte er sich im Alter zur Rolle des Nehmenden.

B a r t o l o m m e o C a p o r a l i (urkundlich 1442 zuerst erwähnt, 1509 als verstorben erwähnt),



185. Perugino, Glorienbild (Teil). Florenz, Uffizien.
Phot. Brogi.



186. Perugino, Hieronymus. Florenz, Sta. M. Maddalena.
Phot. Jacquier.

interessiert nicht so sehr als selbständige Persönlichkeit, sondern vielmehr darum, weil seine Kunst die Entwicklung der umbrischen Malerei von Gozzoli und Liberatore da Foligno bis auf Fiorenzo da Lorenzo zusammenfaßt. 1468 malte er zusammen mit Bonfigli ein Triptychon.

In Perugino fand die umbrische Malerei ihren reinsten Ausdruck; durch ihn wurde sie zum erstenmal befähigt, entscheidend in die Gesamtentwicklung der italienischen Malerei einzugreifen, zunächst durch den weitreichenden Einfluß des Künstlers, dann durch die Tatsache, daß Raffael sein Schüler war. In Florenz, dessen Kunst für seine Frühzeit von entscheidender Bedeutung gewesen, bewies er durch seinen Gegensatz zu der detaillierten und auflösenden Richtung des ausgehenden Quattrocento, daß er die neuen Probleme der Vereinfachung, und des schönen zusammenfassenden, klangreichen Umrisses unmittelbarer und reiner erfaßte als alle florentinischen Richtungen; Ghirlandajo, dem ja im Grunde dasselbe Ziel vorschwebte, hing noch am illustrierenden Detail; für den Umbrier Perugino lag das Hauptproblem im klaren Ausdruck der Stimmung, der sich Haltung und Ausdruck der Figuren, Bauliches und Landschaft anzupassen hatten. Im Gegensatz zu Ghirlandajos Figuren muten uns die süßen Gestalten Peruginos an, als ob sie nicht von dieser Welt wären. Seine Bedeutung liegt im restlosen Ausdruck eines beschaulichen, passiven Zuges, für den der leise Rhythmus der Gestalt, die S-förmige Körperlinie, die Unterscheidung von Stand- und Spielbein, die Haltung der Hände, der sanfte schwärmerische oder von leiser Trauer umschleierte Blick aus Taubenaugen schon früh ein- für allemal feststanden. Nach einer Fühlungnahme mit den Umbrotoskanern und Florentinern vollzog sich in den achtziger Jahren die Einkehr und die Konsolidierung seiner Kunst. Die zahlreichen Gemälde und Zeichnungen haben alle den leise melancholischen Zug, die Betonung des geistig Wirksamen, nicht des formell Interessanten, die Überschneidung der Wange

und die feine ornamentale Behandlung von Haaren und Augen. Das Verhängnis für Peruginos Kunst lag nun aber in der stetigen Wiederholung von Kompositionen und Figuren und im gedankenlosen Schöpfen aus dem Vorrat feststehender Typen sowie in der Verwendung der gleichen Kartons und Skizzen für verschiedene Werke. Für das Schweben der Engel kennt er nur zwei Lösungen: das Laufen und baumelnde Schwingen.

Die Baulichkeiten haben bei Perugino keinen realistisch illustrierenden, sondern kompositionellen und psychologischen Wert; ihre ernste Schlichtheit und vornehme Ruhe ist wie die Haltung der Figuren, Träger der Gesamtstimmung. Was jedoch die umbrische Landschaft an Beruhigendem besitzt, das findet sich in Peruginos Bildern der Reifezeit; er entnimmt der Natur den Reiz langer sanfter Linien, die beruhigende Wirkung der Horizontalen und des weiten Luftraums; er vermeidet jeden schroffen Wechsel und jede harte Überschneidung. — Der Vordergrund gehört den Figuren und ist deshalb ganz einfach gehalten; im Mittelgrund entfaltet er die Stimmungslandschaft hauptsächlich durch schlanke wenig belaubte Frühlingsbäumchen und an den Hügelhang geschmiegte Städtchen. Im Hintergrund schließlich entfaltet er die tief poetischen Naturstimmungen; der „erfindungsarme“ Künstler wird nie müde, das Licht zu studieren, freilich weit weniger das grelle Sonnenlicht als vielmehr die mannigfaltigen Abendstimmungen, in deren Frieden die Stimmung der Gestalten ausklingt. Die Kreuzigung von St. Maria Maddalena dei Pazzi verklärt er durch die Farbenpracht eines Sonnenunterganges; vor veilchenblauem Abendhimmel leuchten rote und gelbe Wölkchen; immer verschwindet der Horizont in leichtem Dunstglanz; unmerklich geht die Ferne in die Atmosphäre über. — Im Alter schwand das Interesse dafür; die Landschaft wird langweilig, formelhaft, vollkommen reizlos.

Perugino strebte durch Abkehr von der Außen- und Einkehr in die Innenwelt; nach edler Harmonie des Bildganzen, er blieb umbrischer Quattrocentist, weil er dieses Ziel nur durch wenige Formeln glaubte gelöst zu haben.

Pietro di Cristoforo Vannucci, nach Giovanni Santis Zeugnis wohl 1450 in Castello della Pieve geboren, dürfte seine erste Schulung in Perugia empfangen haben; nachhaltender aber war der Einfluß des Piero della Francesca, dem er Kenntnis der Perspektive, räumlich geometrische Anordnung und — für eine gewisse Periode — leuchtende Helligkeit der Farben verdankte. Noch im Lauf der sechziger Jahre mag er sich nach Florenz begeben haben, wo er sich hauptsächlich in die Kunst Verrocchios und Antonios del Pollajuolo, daneben aber auch in diejenige Lippis und vielleicht Pesellinos vertiefte. 1472 trug er sich in das Buch der Compagnia dei pittori ein. 1473 muß er in Perugia, und zwar im Atelier Fiorenzo di Lorenzo geweilt haben; denn diejenige Tafel der Bernhardinslegende, welche 1473 datiert ist, läßt sich mit Wahrscheinlichkeit, wenigstens im Figürlichen, Perugino zuschreiben. 1475 waren die heute zerstörten Fresken in einem Saal des Palazzo Pubblico zu Perugia fertig. Das älteste bekannte Datum, 1478, trägt das Fresko mit dem heiligen Sebastian in der Kirche von Cerqueto. Die Jahre 1479—82 werden im wesentlichen durch Peruginos ersten römischen Aufenthalt ausgefüllt, den er nur durch seine Tätigkeit bei Signorelli in der Basilika von Loreto unterbricht. In Rom war seine Aufgabe: sechs Fresken in der sixtinischen Kapelle, bei denen er natürlich Gehilfenhände heranzog. Die Fresken der Altarwand: Auffindung des Mosesknaben, Geburt Christi und Himmelfahrt Mariae mußten später Michelangelos Jüngstem Gericht weichen. Erhalten sind an den Längswänden; Taufe Cristi, Beschneidung der Knaben Mosis und Verleihung des Schlüsselamts an Petrus. 1482—91 weilte er in Fano, Perugia, Florenz und Rom, und war 1485 wieder in der Sixtina beschäftigt; 1491 entstand das Altarwerk für Kardinal Giuliano della Rovere (heute in Villa Albani in Rom). 1488 hatte er für S. Domenico in Fiesole ein Altarbild gemalt.

Die zweite Epoche von Peruginos künstlerischem Schaffen fällt in die Florentiner Jahre 1492—95; Streben nach Symmetrie und feierlicher Wirkung kennzeichnet die einschlägigen Werke: lauter Altarbilder, von denen die für Sta. Chiara 1495 gemalte Beweinung Christi den höchsten Rang einnimmt. Perugino unterbrach den Aufenthalt in Florenz durch einen solchen in Venedig (August 1494). Den Auftrag des Rats der Zehn, die Sala del Gran Consiglio auszumalen, führte er nicht aus; wohl aber studierte er, wie das Altarbild in S. Agostino in Cremona (1494) und die Halbfigur der zwei Heiligen im Louvre beweisen, eingehend die venezianische Farbengebung und Komposition. — Die Jahre 1495 bis 1498 verbrachte Perugino hauptsächlich in Perugia, wo die Altarbilder für

S. Pietro und die Priorenkapellen des Palazzo Pubblico sowie ein Gonfalone für Sta. Maria Nuova entstanden; im April 1497 malte er in Sta. Maria Nuova in Fano ein Altarbild, weilte aber sonst in diesem Jahr in Florenz, wo schon 1496 das große Fresko in Sta. Maria Maddalena dei Pazzi fertig geworden war. 1499 und 1500 blieb er für St. Onofrio in Florenz, die Certosa bei Pavia und das Kloster Vallombrosa beschäftigt in Florenz, während er 1499 bis Mitte Oktober 1503 wiederum in Perugia arbeitete und hier als Gehilfen Raffaello Santi hatte; sein Hauptwerk, an welchem auch Raffael mit tätig gewesen sein kann, war die Ausmalung des Audienzsaals des Cambio (Haus der Wechslerzunft) mit Allegorien von Tugenden, Heldengestalten und Planetengöttern, wozu Francesco Matteranzia, der mutmaßliche Urheber des Programms, die metrischen Inschriften dichtete (Zahlungen 1499—1507), vollendet 1503. Der von Oktober 1503 bis 1506 (?) dauernde letzte Florentiner Aufenthalt wird durch die Vollendung von Filippino Lippis Kreuzabnahme (1505) und das Gemälde für Isabella Gonzaga bezeichnet (1504—05), und durch Aufenthalte in Castello della Pieve (Februar bis März 1504) und Panicale am Trasimenischen See (1505) unterbrochen. Als er sah, daß die Florentiner Kunst über ihn hinwegging und scharfe Kritik an seinen Bildern geübt wurde, verlegte er seine Werkstätte nach Perugia, wo er noch lange als unbestrittene künstlerische Autorität galt, trotzdem seine Kunst durch Erlahmen der Kraft und Überwiegen von Gehilfenarbeit rasch verflachte; auch außerhalb Perugias genoß er noch Ansehen. Wohl 1508 bemalte er die Decke der Sala dell'Incendio im Vatikan, 1509 (?) weilte er in Siena. 1512 erfolgte eine Bestellung für Perugia: ein Altarbild mit Himmelfahrt Mariae, bei welchem er sich an Raffaels Komposition anzuschließen habe. Das in Frage kommende Altarbild in Sta. Maria zu Corciano (fertig 1513) schließt sich aber keineswegs an Raffaels Bild an, sondern wiederholt nur ältere Bilder Peruginos. Unermüdlich war Perugino bis an sein Lebensende tätig; in den Jahren 1521 und 1522 entstand für Perugia, Spello, Trevi und Fontignano ein Freskowerk nach dem andern; 1532 starb der Meister in letztgenannter Stadt.

Peruginos erste und interessanteste Epoche ist erst neuerdings durch A. Venturi, Schmarsow und Fischel faßbar gemacht worden; deren Forschungen ließen dem Künstler eine Anzahl Werke zuweisen, die vor dem Sebastian von Cerqueto entstanden sein dürften. Entscheidend ist außer Piero della Francescas zentralem Kompositionsprinzip die strenge florentinische Schulung, die Perugino an jeder Einzelfigur erprobt; Verrocchio und A. del Pollajuolo waren, wie schon früher bemerkt, die wichtigsten Vorbilder. Außerdem lassen gewisse Eigentümlichkeiten in der Durchbildung der Gesichter und Hände eine ziemlich große Anzahl von Jugendwerken zusammenstellen. So erklärt sich die plastische Schärfe der Einzelfigur in Körperteilen und Gewandung, so erklären sich in der letzteren Motive, welche sonst die Werke Filippo Lippis kennzeichnen. Anderseits ist für sie ein schon damals klar hervortretendes Gefühl für Rundung und Weichheit und eine besondere Intensität des Blicks als Werke Peruginos charakteristisch. Doch werden, besonders über diese Epoche des Meisters, die Streitfragen noch lange nicht ruhen.

Während Venturi die Gesamtleistung der Bernhardinstafeln in Perugia an Pietro weisen möchte, legt Schmarsow einleuchtend dar, daß ihm, abgesehen von einzelnen Figuren in andern Tafeln nur das Figürliche der Blindenheilung und der Auferweckung des toten Kindes zugeschrieben werden kann, wenn er nicht auch Anteil am Architektonischen hat.— Die umstrittene Anbetung der Könige in der Pinakothek von Perugia bedeutet eine Übertragung der florentinischen Schulung in die umbrische Heimat; dabei übertrifft dieses Werk an Beseelung alles, was Fiorenzo di Lorenzo geschaffen hat. Die etwas metallische Härte verbindet die Figuren des Epiphaniasbildes mit den Entwürfen für das erst später vollendete Cenacolo di Fuligno. Auch in Fiorenzo di Lorenzos Anbetung des Kindes möchte Schmarsow in den Hirtenfiguren die florentinisch geschulte Hand Peruginos erkennen. Vereinigung von florentinischer Anatomiedarstellung mit perugineschem Gefühlsausdruck sowie Figuren, die an solche der Bernhardinstafeln erinnern und gewisse Landschaftsmotive, wie die kleinen Bäumchen, ließen Venturi die früher Pesellino zugeschriebenen Predellen des Louvre (Wunder des heiligen Hieronymus) dem Perugino zuweisen. Die Pietà (Perugia, Pinakothek) wirkt durch strenge Symmetrie, durch seitliche Felsenkulissen und durch herben Schmerzensausdruck ergreifend; in der Figur der Maria Magdalena zeigt sich zum erstenmal Signorellis Einfluß. Zum Sebastian von Cerqueto leitet das mit miniaturartiger Feinheit durchgeführte Reisealtärchen der Villa Borghese in Rom über (Gekreuzigter in anmutiger Flußlandschaft zwischen Hieronymus und Christophorus). Der Sebastian zeigt anscheinend zum erstenmal den für Perugino so charakteristischen Schwung des zarten knabenhaften Körpers mit dem verkürzten nach oben gerichteten Kopf, aber noch sehr detailliertes Gefält.

Auf Verrocchios Anregung geht die Madonna mit dem stehenden Kind zurück (London, National Gallery). Damals mögen die größtenteils verlorenen umfangreichen Arbeiten für das Kloster S. Giusto bei Florenz begonnen



187. Perugino, Schlüsselübergabe. Rom, Sixtina. Phot. Alinari.

haben: Fresken, Tafelbilder und Glasgemälde (Fragmente der letzteren in S. Francesco al Monte und Sto. Spirito in Florenz, sowie in S. Petronio in Bologna); diese wie die Zeichnungen geben über die Vielseitigkeit und energische Frische von Peruginos Reifezeit den besten Aufschluß. Eine figurenreiche aber doch geschlossene kraftvolle Zeichnung mit einer Anbetung der Könige (London, British Museum), mag von den Fresken von S. Giusto eine ungefähre Vorstellung geben. Hohe Bogenhallen auf schlanken Pfeilern begleiten und gliedern die Komposition; an Fiorenzo di Lorenzo erinnern die Felsen; dreimal verwandte der Meister für seine Reiter das 1481 vollendete Modell von Verrocchios Colleoni.

Faßt man das allmähliche Eingehen der florentinischen Schulung in die edle weiche Rundung Peruginos, sein Streben nach klarer zentraler Gruppenbildung und die Wärme und Innigkeit seines Gefühlsausdrucks zusammen, so läßt sich Peruginos Anteil an der Taufe Christi und der Beschneidung des Mosisknaben in der Sixtina in Rom erheblich erweitern. In beiden Fresken, zu denen Perugino den Entwurf gab, kommen zu den Hauptfiguren der Mitte noch eine Reihe von Nebenfiguren im Vordergrund, dort namentlich die meisten männlichen Porträtköpfe, hier die Beschneidungsgruppe rechts, Zipporah mit dem stehenden Knaben links. Pinturicchios Anteil würde sich demnach auf Landschaft, Nebenepisoden im Mittelgrund und einzelne Figuren im Vordergrund beschränken.

Einen vollen Begriff von Peruginos Können in dieser Zeit gibt das Fresko der Schlüsselübergabe. Übersichtlichkeit ist neben dem Ausdruck feierlicher Ruhe und stiller Ergriffenheit in stärkster plastischer Ausbildung sein höchstes Anliegen. Den Vordergrund, auf dem sich die Teilnehmer der Handlung zwar der Bildfläche parallel aber doch mit Ausnützung der Tiefe doch ohne Verkürzung aufstellten, trennt ein breiter heller Mittelgrund mit kleinfigurigen Nebenepisoden (Zinsgroschen und Versuch, Christus zu steinigen, von Gehülfen) vom Hintergrund, wo zwei Kopien des Konstantinbogens einen achtseitigen Tempel einfassen, auf welchen auch die flach abfallenden Hügelkonturen zielen. Perugino entwickelt hier ein Raumproblem im großen Maßstab. Die Figuren mit ihrer weichen Bewegung und dem zarten innigen Ausdruck geben sich mit ihrer scharfen und peinlich genauen Wiedergabe der Falten als Gewandstudien zu erkennen, denen man die Florentiner Schulung leicht anfühlt. Auch als Porträtmaler erweist sich Perugino in den Sixtinafresken.

In den neunziger Jahren setzt Peruginos Reifeperiode ein, über welche schon in der Einleitung das Wesentlichste gesagt wurde. Die altertümliche Buntfarbigkeit schwindet (zum

letztenmal im Altarwerk der Villa Borghese 1491); die Freude am Kleinen und Zierlichen bleibt nur noch in den Predellen. Diese Bevorzugung satter und tiefer Töne und diese geschickte Komposition von Komplementärfarben stehen in engstem Zusammenhang mit der Vereinfachung des Baulichen, das die reiche Ornamentik verliert und schlicht gegeben wird, wie ein hellbräunlich angestrichenes Holzmodell der florentinischen Falegnami, die ihren Schreiner- und Zimmermannsgeschmack allmählich zur Größe des monumentalen Maßstabes steigern, aber in der starken Ausladung ihrer Profile lange noch den Überrest ihrer ursprünglichen Gewohnheit bewahren, der sie kenntlich macht gegenüber den Baumeistern, die für Steinmetzen denken und Skulptur aus gewachsener Steinmasse hervorgemeißelt sehen wollen. Jetzt erhalten die Körper, wie auch aus einer Reihe von Zeichnungen hervorgeht, ihre Schlankheit, das Schwebende ihrer Gleichgewichtsrechnung und das Melodiöse ihrer Umrisse; die Proportionen veredeln und klären sich.

So ist nun die Entwicklung von Peruginos Kunst in gleichmäßige Bahnen geleitet; damit ist aber auch die Gefahr heraufbeschworen, der sie auf die Dauer nicht entgangen ist und die schließlich ihren Untergang in handwerklicher Mache herbeiführte, nämlich das immer konsequentere Zehren von dem in den drei letzten Jahrzehnten gesammelten Vorrat an Natureindrücken, Typen und Bewegungsmotiven. Die künstlerische Leistung besteht nunmehr in der Wiederholung bestimmter Themata, wobei sich die Fortschritte mehr in Nebendingen offenbaren. Selten nur lassen sich besondere Einflüsse nachweisen, die dem Werk ein bestimmtes Gepräge verleihen.

Am Gemälde des Gekreuzigten mit vier Heiligen (Florenz, Uffizien) war Signorelli Urheber einiger Figuren. Nur in einem Fall vermochte die niederländische Malerei auf Perugino einzuwirken, nämlich im Bildnis des Francesco delle opere (ebenda, 1494), nur vorübergehend nahm er Fühlung mit der venezianischen Malerei. Ist eine bestimmte Entwicklung in Peruginos Kunst festzustellen, so liegt sie in der Verinnerlichung und Vertiefung; sie bewirkte die größere Geschlossenheit der Kompositionen, den volleren und runderen Kontur, die großzügigere wenn auch formelhaftere Behandlung des Gewandes wie der Landschaft und die Wendung von einer hellen und frischen zu einer tiefen und warmem Farbigkeit. Gegenüber dem umbrotoskanischen Sebastian von Cerqueto malte ihn Perugino von nun an mit weich schmelzender Linie in architektonischer Einfassung, als ornamentales nicht als plastisches Problem (Louvre, Villa Borghese). Die Madonna mit Knaben, in halber und ganzer Figur, zuweilen mit Engeln und anderen Heiligen bringt wohl ein Kontrastproblem in der Richtung, nie aber Leonardos Energie sondern stets umbrische Beschaulichkeit. Oft hat Perugino für verschiedene Madonnen dasselbe Modell verwendet. Zu seinen am häufigsten wiederholten Kompositionen gehört die Anbetung des Kindes in Landschaft: zart idyllisch in weiter, allseitig offener Bogenhalle in Verbindung mit anbetenden Heiligen (1491; Altarwerk der Villa Albani), später aber in lockerer, formelhafter Anordnung, die schwerlich beim Beschauer so starke Gefühlswerte auszulösen vermag wie das frühere Bild. Die thronende Madonna mit Heiligen pflegt Perugino durch Pfeiler und Gewölbe zusammenzufassen (Bilder in den Uffizien und in St. Agostino in Cremona, 1493, 1494). Nach 1500 wölbt sich über massiven Seitenmauern ein schweres Tonnengewölbe (heilige Anna selbdritt mit der heiligen Familie, Galerie von Marseille). Die tiefe Halle mit ihren Pfeilerreihen, stark ausladendem Gebälk und entsprechender Folge von Gewölbejochen soll die Komposition einfassen, gliedern und den Eindruck feierlicher Ruhe und vornehm stiller Raumwirkung erzeugen; in diesen Hallen, durch welche ein sanftes Licht strömt, darf kein schriller Mißklang harter Linien oder heftiger Bewegungen ertönen. Perugino wölbt sie über der Pietà (Uffizien), der Vision des heiligen Bernhard (München), über den Verkündigungen (in Sta. Maria nuova in Fano, 1497, 1498); kahl und nüchtern steigen die Pfeiler über Madonnen und Heiligen empor im Altarbild zu Fano und der Priorenkapelle zu Perugia (letzteres heute im Vatikan). Zur Formel wurde in Peruginos Werkstätte auch die Himmelfahrt Christi und Mariae, und dies nicht wegen des mittelalterlichen flächenhaften Aufbaus in Zonen, sondern wegen der stetigen Wiederholung der einmaligen Fassung. Für das Thema der Pietà hat Perugino zwei Versionen: 1. Christus, von Maria, Johannes und Joseph von Arimathia begleitet, auf dem Sarkophag sitzend, mit kaum nennenswerten Änderungen stets wiederholt, und 2. die mehrfigurige Beweinung Christi. Die strenge Symmetrie des Uffizienbildes mit seinen Härten (Christus liegt wie eine Holzpuppe auf den Knieen Mariae) überwand Perugino durch eine freie, in welcher zwei Reihen Figuren wunderbarer mit Abstufung ihres Gefühlsausdrucks in weich an- und abschwellenden Kurven mit den sanften Linien der Landschaft verband

(1495; Bild im Palazzo Pitti). Dem Thema des Gekreuzigten gab er im großen Fresko von Sta. Maria Maddalena dei Pazzi (enthüllt 1496) den edelsten Ausdruck; unter Benützung der vorhandenen architektonischen Teile wölbt er auf breiten Pfeilern drei hohe Bogen; hoch ragt im mittleren das Kreuz Christi über die stille Landschaft empor; ihre sanften Linien begleiten diejenigen der Figuren; nirgends erklingt umbrisches Gefühl so rein und weich wie hier (Abb. 188, 190).

Ein Erzähler war Perugino nicht; die Predellentafeln des großen Altarwerks für S. Pietro in Perugia (1496 bis 1498, heute in der Galerie von Rouen) zehren von üblichen Formeln; aber in denjenigen von Sta. Maria Nuova in Fano mit ihren Erzählungen aus dem Marienleben trifft er durch geschicktes Eingreifen der Architektur und malerische Breite der Lichtführung einen überaus intimen, ansprechenden Ton; Bildformat, Szenerie und Figuren sind eins. — Im Abendmahl in St. Onofrio in Florenz (Cenacolo di Fuligno, gegen 1500) lenkte Perugino durch verzierte Pfeiler und Ausblick auf den Garten Gethsemane von dem ohnehin uninteressanten Vorgang ab. Auch das Bildnis zeigt die Entwicklung vom Vielfältigen und Reichen zum Einfachen: Die beiden Mönchsbildnisse der Uffizien beschränken sich auf das Profilbild mit leichter Untersicht auf schwarzem Grund (Florenz, Uffizien).



188. Perugino, Christus am Kreuz. Florenz, Sta. M. Madd. dei Pazzi.
Phot. Alinari.

Mit der Betrachtung der Peruginer Werke von 1500—1503 verknüpft sich das Problem der Mitwirkung Raffaels, dessen Autorschaft an einigen Figuren des Cambio zu Perugia A. Venturi mit aller Bestimmtheit behauptet; auch bei der Madonna in der Glorie mit Heiligen (Pinakothek von Perugia), der Auferstehung Christi (Vatikan) und der Madonna mit Heiligen (Bologna, Museo civico) hat man Raffaels Anteil nachweisen wollen, und zwar mit mehr Recht als beim Cambio. Prinzipiell mag aber festgestellt werden, daß sich bei dem großen Werkstattbetrieb, wie ihn Perugino leitete, der Anteil eines Einzelnen nicht klar herauskristallisiert werden kann; das Studium der Zeichnungen Peruginos und Raffaels zwingt zu diesem Schluß: Raffael hat in der Werkstätte Peruginos Vorlagen des Lehrers und anderer Künstler kopiert; einzelne Zeich-



189. Perugino, P. Scipio. Perugia, Cambio.
Phot. Alinari.



190. Perugino, Johannes. Florenz.
Phot. Jacquier.

nungen verraten mit Bestimmtheit seinen lebensvolleren Duktus; andere Gemälde wie Zeichnungen werden strittig bleiben müssen.

Die religiösen und allegorischen Bilder, welche den Audienzsaal der Wechslerzunft (Cambio) in Perugia schmücken, verfehlen trotz des schlechten Erhaltungszustandes ihre dekorative Wirkung nicht. Am Gewölbe setzte Perugino die auf Wagen fahrenden Planeten in reiche aber ruhige Komplexe weißer Grotesken auf farbig wechselnden Grund. Die Planetenbilder selbst gehen auf Holzschnitte im „Astrolabium planum in tabulis ascendens, 1494 von Johannes de Spira in Venedig gedruckt, zurück. An zwei Wänden ordnete er in langweiliger beziehungsloser Aufreihung je zwei auf Wolken sitzende Tugenden mit je sechs antiken Helden als ihren Repräsentanten auf; an einer dritten Wand mit Gottvater, Propheten und Sibyllen mißlang der Versuch einer interessanten Gruppierung; zwischen den beiden Gruppen klafft eine Lücke, und die verschiedenen Stellungen wirken wie Verlegenheitsposen. Am schwersten wiegt aber die Tatsache, daß Perugino für Fresken in gleicher Höhe ungleiche Horizonte wählte, so daß durch die Verselbständigung des Einzelbildes die Gesamtwirkung leidet.

Seit 1496 hatte die Typisierung der Gestalten und Formelhaftigkeit der Gebärden immer weitere Kreise gezogen; aus Bequemlichkeit wiederholte der alternde Meister seine früheren Bilder; ohne innere Anteilnahme schöpften die Gehilfen den Formenvorrat aus. Das Sposalizio in Caen (1503—04) steht künstlerisch tief unter der entsprechenden Darstellung auf der Predella zu Fano; nicht mit Unrecht äußerte sich die Markgräfin Isabella von Mantua über Peruginos Kampf zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit (Louvre) unzufrieden, trotzdem der Maler in duftiger Abtönung der Landschaft sein bestes gegeben hatte. Ein verhängnisvollerer Auftrag als der, Filippino Lippis Kreuzabnahme zu vollenden, konnte nicht an ihn ergehen. Wohl strebt auch er nach der großzügigen Allgemeinheit der Hochrenaissance, aber er vermag diese Formen nicht mit Leben zu erfüllen (Heilige in S. Severo in Perugia, 1522), und eine Anlehnung an Leonardo blieb natürlich in rein äußerlicher Kopie des Hauptmotivs der Grottenmadonna stecken (Bild in der Galerie von Nancy).

Wie sich Peruginos Persönlichkeit aus dem schwer zu differenzierenden Kunstkreis um Fiorenzo di Lorenzo erhob, so versank sie zuletzt im routinierten Werkstattbetrieb seiner Schule; belanglos sind die Merkmale, welche einen Giovanni Spagna, Eusebio di San Giorgio, Berto di Giovanni, Domenico Alfani, Gianni-



Pinturicchio, Bildnis eines Knaben
Dresden, Staatsgalerie





191. Perugino, Sposalizio. Fano, S. Maria Nuova Phot. Alinari.

colo Manni, Tiberio d'Assisi und Sinibaldo Ibi voneinander unterscheiden. Das Unsterbliche von Peruginos Kunst war schon durch Raffael gerettet.

Francesco Melanzio aus Montefalco begann als Schüler Fiorenzos di Lorenzo, zeigt aber auch „Alunnos" Einfluß und nimmt Peruginos Kunst nur in der Abschwächung durch Tiberio d'Assisi an.

Pinturicchios Bedeutung liegt im Fresko, mit dem er einfache Familienkapellen wie Prunkräume ausstattete. Im Gegensatz zu Perugino und Ghirlandajo zielt aber Pinturicchio nicht auf Geschlossenheit und auf Betonung klarer Grundlinien sondern auf farbig dekorative Wirkung. Die Fresken der beiden anderen Maler können auch in farbloser Wiedergabe verstanden werden; den Werken Pinturicchios wird man nur vor den Originalen d. h. in dem Zusammenhang, für den sie geschaffen sind, gerecht. Mit den Florentinern verbindet ihn die Ausführlichkeit seiner Erzählung und der Szenerie; aber in den Fragen der Komposition, der Durchbildung der Einzelfigur, der Wahl immer neuer der Natur entnommener Motive steht er weit hinter jenen zurück; dafür übertrifft er sie an dekorativer Wirkung, die einmal auf dem engen Zusammenhang aller Teile, auf der Leuchtkraft der Farben, auf ihrer zwar oft ganz willkürlichen Verteilung sowie auf der reichlichen Verwendung von Goldfarbe und vergoldetem Stuck beruht. Pinturicchio will weder belehren noch im strengen Sinn des Wortes erzählen, sondern er will erfreuen, das Gefühl des Wohlseins und des Reichtums auslösen. Die Zimmer des Appartamento Borgia im Vatikan sind nur als ein prachtvolles Ganzes zu verstehen; die Gewölbe sind auf Blau und Gold gestimmt.

Im Figürlichen übernimmt Pinturicchio Motive von Perugino, im ganzen erweist er sich aber spröder, äußerlicher, gleichgiltiger gegen die Forderungen des erzählenden Wandstils. Trotzdem kann er den Umbrier keineswegs verleugnen; abgesehen von der Unfähigkeit zu dramatischer Darstellung, liegt über allen Szenen die beschauliche, beseligte Ruhe, nur daß sie durch Pinturicchio nicht zum Stilprinzip erhoben wurde. Sie spricht aus den Figuren, hauptsächlich aber aus den Landschaften, die wiederum für den feinen Natursinn der Umbrier zeugen. Pinturicchios Landschaften gleichen im Duktus denen Peruginos, aber sie sind reicher an Motiven, namentlich an Felstoren und verschiedenartigen Bäumen; mit Vorliebe stattet Pinturicchio den Vordergrund mit Pflänzchen und mit z. T. ganz teppichartig behandeltem Graswuchs aus. Wiederholt malte er das Meer und realistische Ansichten von Städten; seiner Behandlung von Felsen, Städten



192. Pinturicchio, Dekoration. Rom, Palazzo Colonna. Phot. Alinari.

und Bäumen ist etwas Miniaturmäßiges eigen. Fast alle Vorgänge spielen sich im Freien ab, selbst die Ausgießung des heiligen Geistes. Mit Vorliebe öffnet der Maler den Blick aus einem Raum ins Freie (Verkündigung im Appartamento Borgia und in Spello; verschiedene Szenen in der Dombibliothek zu Siena). Wie Ghirlandajo steht er auf dem Standpunkt des raumerzeugenden Wertes eines Freskos, aber er setzt den Horizont noch höher, um eine noch weitere Übersicht zu geben; bei den in den stolzen Rhythmus hochgewölbter gemalter Bogen eingeschlossenen Fresken der Dombibliothek von Siena blickt der Beschauer, trotzdem sie in beträchtlicher Höhe über dem Boden ansetzen, gleichsam über die Köpfe der Figuren hinweg, und dies ist besonders auffallend und störend, weil ja der Maler sonst in der Einfassung der Szenen durch starke bogenüberwölbte Pfeiler für sehr starke Raumillusion besorgt war (Abb. 195).

Pinturicchio dürfte schließlich derjenige Künstler gewesen sein, der die antiken Grotesken in der Malerei des ausgehenden Quattrocento heimisch machte. Im Appartamento Borgia und zwar in der Sala del Credo, im Palazzo Colonna und später in der Dombibliothek von Siena haben sie Heimatrecht erworben (Abb. 192).

Bernardino di Betto di Biagio, gen. Pinturicchio, geb. laut Vasaris Nachricht 1454; aus seiner Frühzeit sind keine Werke bekannt, wenn man ihm nicht die Landschaften auf Fiorenzo di Lorenzos Bernhardintafeln zuschreibt. Wie bei Perugino stehen am Anfang der beglaubigten Werke die Fresken in der Sixtina (zwischen 1480 und 1484); in der Taufe Christi und der Beschneidung der Knaben des Moses überließ Perugino dem Gehilfen die ganze Landschaft wie alle Nebenepisoden. In Rom entfaltete Pinturicchio auch späterhin vornehmlich seine künstlerische Tätigkeit, während ihn die Heimat stets nur vorübergehend sah. Die Ausmalung der Buffalinikapelle in Sta. Maria in Aracoeli in Rom mochte sich unmittelbar an die Sixtinafresken angeschlossen haben; möglicherweise unterbrach der Meister damit auch den von 1482—1486 dauernden Aufenthalt in Perugia. 1486—87 malte er zusammen mit Gehilfen im Dienste Innocenz VIII. das Belvedere auf dem vatikanischen Hügel aus: „Nach Art der Flamländer“ malte er Ansichten der Hauptstädte Italiens; sie, wie eine Madonna sind zerstört; nur das Wappen des Stifters sowie Lünetten und Wappen, Putten, Propheten und Sibyllen haben sich erhalten. Auch die das Tabernakel der heiligen Lanze in St. Peter schmückende Madonna ist nicht mehr erhalten. Das Datum 1489 trägt die Madonna mit Engeln und Stifter in der Kathedrale von S. Severino. Nach kurzem Aufenthalt in Perugia (16. IX. 1489) setzte er seine Tätigkeit in Rom mit der Ausmalung der Paläste Colonna und des Kardinals von S. Clemente (heute dei Penitenzieri) fort, wobei antike Dekorationen als Vorlage dienten. In die Zeit zwischen 1489 und 1492 fällt die Ausmalung einzelner Kapellen an Sta. Maria del Popolo, hauptsächlich der ehemaligen Cibokapelle;

ein einziges Fragment aus letzterer ist noch erhalten (Dom von Massa). Die Bemalung des Domchors von Orvieto (Vertrag 1492) zog sich lange hin, und nur wenig ist anscheinend von Pinturicchio selbst ausgeführt worden. Viel ehrenvoller war der Auftrag, die Gemächer Alexanders VI. im Vatikan, das Appartamento Borgia zu bemalen (Ende 1493 — 1495). Für den Wand- und Deckenschmuck der fünf Gemächer bediente sich Pinturicchio ausgiebig der Gehilfen. Der Grundgedanke des malerischen Schmucks war durchaus kirchlich mittelalterlich: Kirchenfeste, Heiligenleben, sieben freie Künste, Credo und Sibyllen gaben den Gemächern ihre Namen; in diesen herkömmlichen für solche Räume durchaus geeigneten Schmuck flocht nun die Eitelkeit des Bestellers die Verherrlichung seines Namens und Wappentiers durch die schöne Sage von Osiris, Isis und dem Apisstier = Borgiastier (Decke im Saal der Heiligenleben). — Eigenhändig malte Pinturicchio nur das Bildnis Alexander VI. auf der Auferstehung Christi im Saal der Kirchenfeste und die Hauptsache der Fresken im Saal der Heiligenleben. Das Martyrium des heiligen Sebastian und einige Nebenfiguren der Antoniuslegende gehören der Perugino-Schule an. Im Saal der sieben freien Künste waren wieder in weitgehendem Maße Schüler beteiligt, und im Saal des Credo und der Sibyllen dürften Entwurf und Ausführung von dem von Vasari erwähnten Pier d'Andrea da Volterra herrühren. Im Auftrag Alexanders des VI. bemalte er Gemächer der Engelsburg mit Grotesken und ein Gemach in einem neu errichteten Turm daselbst mit Ereignissen aus dem Pontifikat des Bestellers, natürlich mit zahlreichen Bildnissen (1497 fertig).

In Umbrien weilte der Meister von 1495 bis 1501; in dieser Zeit vollendete er die Fresken in Orvieto und malte die Kapelle an S. Maria Maggiore in Spello aus (1500—01). — Eine dankbare Aufgabe führte ihn 1502 nach Siena: Kardinal Piccolomini, bald Papst Pius III., ließ die von ihm erbaute Dombibliothek, welche die Bücherei seines Oheims, Pius II., barg, mit Episoden aus dessen Geschichte bemalen; als Quelle dienten die Autobiographie und die Vita des Johannes Antonius Campanus. Laut Vertrag hatte Pinturicchio eigenhändig die Kartons und die Zeichnung auf die Wand herzustellen, sowie die Köpfe zu malen. 1503, beim Tode Pius III. zum Teil fertig, wurden die Fresken erst 1506 bis 1508 mit Hilfe des Eusebio da S. Giorgio vollendet, nachdem Pinturicchio 1504 fünf kleine Freskobilder in der Taufkapelle des Sieneser Doms und Tafelbilder in S. Francesco daselbst gemalt hatte. Daran schloß sich, mit Hilfe des Girolamo Genga und Luca Signorelli die Ausmalung des Palastes des Stadttyrannen Pandolfo Petrucci, den Giacomo Cozzarelli 1505 zu bauen begonnen hatte; die Hauptsache der Bemalung bildeten mythologische Szenen (noch erhalten, aber der Besichtigung entzogen); davon bewahrt die National Gallery in London die „Überraschung Penelopes durch die Freier". Ins Jahr 1510 ist die Ausmalung des Chorgewölbes von Sta. Maria del Popolo in Rom zu setzen. — In seinen letzten Lebensjahren wechselte er seinen Aufenthalt mehrfach zwischen Perugia, Spello und Siena; hier starb er am 11. Dezember 1513.

Das Verhältnis, in welchem auf Pinturicchios Bildern die Figuren zur Landschaft stehen, sowie die Struktur und die Motive der letzteren beweisen, daß Pinturicchio aus dem Kunstkreis des Fiorenzo di Lorenzo hervorging; ob er an den Landschaften der Bernhardinstafeln, die unstreitig Gemeinsames mit den seinigen haben, mit tätig war, kann zur Zeit noch nicht entschieden werden; gegen seine Autorschaft spricht allerdings die pedantische Kleinlichkeit bei den einen, willkürliche Behandlung der Naturform oder ganz oberflächliche Modellierung bei anderen. Immerhin wird nicht ohne weiteres bestritten werden können, daß Pinturicchio aus jenem Atelier hervorging, in welchem die Bernhardinstafeln entstanden waren; denn auch im Figürlichen finden sich noch genug Beziehungen zum Oeuvre Pinturicchios. — Keine Zeichnungen sind erhalten, die uns Licht über die Jugendentwicklung des Meisters brächten; selbst in den Fresken der Sixtina ist sein Anteil noch nicht ganz restlos von demjenigen Peruginos getrennt; so ist man zu dem Schlusse berechtigt, daß er aus der Werkstätte Fiorenzos in die Gefolgschaft Peruginos eintrat. In der Taufe Christi (mit Predigt Johannis und Erscheinung Jesu als Nebenepisoden) mag Pinturicchio den Landschaftsplan Peruginos mit eigenen Elementen durchsetzt haben, auch unterscheiden sich die Hauptgruppen wie die Nebenepisoden teilweise von Peruginos Schlüsselverleihung, gehen aber mit anderen Kompositionen Pinturicchios aufs beste zusammen. Selbständiger entfaltete er dann sein bewegtes Terrain mit Felskegeln und orientalisch sein sollenden Bäumen in der Beschneidung der Knaben Mosis. In der Abenddämmerung mit ihrem dumpfen Grün und schwachen Lichtern, den matt violettgrauen Tönen und dem Nebel erweist er sich neben Perugino als feiner Beobachter von Naturstimmungen. Wie Perugino faßt er das Thema der Glorie — Christus, Engel und Heilige — in erster Linie als Flächengliederung auf; aber sein Fresko der Verklärung des heiligen Bernhardin in der Buffalinikapelle von Sta. Maria in Aracoeli (kurz nach 1481) enthält mehr Leben; schon hier zeigt sich die große koloristische Fähigkeit Pinturicchios, die auch in der Stigmatisation des heiligen Franz und dem Wüstenleben des heiligen Bernhardin klar hervortritt. In der Bestattung des heiligen Bernhardin gelingt ihm weder Zusammenfassung noch überzeugende Zufälligkeit; das gleichgültige Herumstehen der Figuren läßt den Eindruck übernatürlicher Geschehnisse nicht aufkommen. Den Einzelköpfen fehlt zudem der zarte Schmelz, den Perugino seinen Gestalten verleiht (Abb. 193).



193. Pinturicchio, Bernhardslegende. Rom, Sta. Maria in Aracoeli. Phot. Alinari.

Im Appartamento Borgia mag mit dem Saal der sieben freien Künste begonnen worden sein, während Pinturicchio gleichzeitig eigenhändig die Wandfresken im Saal der Heiligenleben malte. Überhaupt war die Vollendung des Auftrags in so kurzer Zeit nur möglich, wenn neben dem Meister auch ein Stab zuverlässiger Gehilfen rüstig mit Hand anlegte. Pinturicchio läßt nicht den Kern einer Handlung sondern das Gleichgewicht der Massen, die Verteilung der Farben und den feierlich altertümlichen Schmuck der reichlich hingesäten Goldpünktchen walten. An die Zeiten Pisanellos und Gentile da Fabrianos fühlt man sich im Saal der Heiligenleben erinnert, wo der Künstler in der Disputation der heiligen Katharina prächtig gekleidete Menschen, Reiter, Griechen und Türken zusammenstellt, wenn er die Susannaepisode in einen Garten mit vielen Tieren und einen in Stuck aufgelegten schlanken Brunnen verlegt. Er begnügt sich, die Landschaft rhythmisch zu gliedern und benützt Architekturen und Felstore zu gleichmäßiger Gliederung der Lünettenfelder. Die Heimsuchung ist ihm Anlaß, in den Hallenprospekt familiäre Szenen zu setzen und den Blick auf die Landschaft zu leiten. Im Sebastiansmartyrium dürfen wir keine Aktion wie in Pollajuolos Gemälde erwarten; aber Pinturicchio schuf dafür ein koloristisches Meisterwerk, das im Landschaftlichen den Frieden umbrischer Täler mit der Größe römischer Ruinenlandschaft und apenninischer Bergwildnis vereinigt; Pinturicchio malte hier das Kolosseum nicht als antike Kuriosität sondern als Stimmungsfaktor.— Den feierlich festlichen Eindruck des Saals bestätigen die Gewölbefelder mit der Osirissage auf blauem Grund mit zarten Goldarabesken, sowie die breiten stuckierten Gurtbogen mit ihren Episoden der Jo-Sage; die Stuckverzierungen sind nach antiken Vorbildern gefertigt.

Der Saal der Mysterien mit seinen Darstellungen der Verkündigung, Anbetung, Epiphanias, Auferstehung Christi (hier das Votivbildnis Alexanders VI.) Pfingsten und der Assunta erhöht durch noch reichlichere Verwendung der Goldpunkte die dekorative Pracht, welche über die Mängel der Gehilfenarbeit hinwegtäuschen soll. — Im Saal der sieben freien Künste (stark restauriert) ist in den Lünettenfeldern das Thema der spanischen Kapelle in Florenz um einen Schritt weiter entwickelt. Jede der thronenden Frauengestalten beherrscht eine Gruppe von Männern, die, in mannigfacher Haltung, da und dort Beziehungen zueinander anzuknüpfen suchen; alle Figuren werden durch die architektonischen Linien und die Landschaft zusammengehalten. Die undankbare Aufgabe, im Saal des Credo die Lünetten mit Halbfigurenpaaren von Propheten und Aposteln mit Spruchbändern zu füllen, löste Schülerhand und ebenso gehören einer solchen die langweiligen Planetenbilder und Propheten mit Sibyllen nebst der altertümlichen Decke an.

Die Madonna im Tondo, welche den Saal der Heiligenleben schmückt, zeigt Pinturicchios Typus am besten: feines, nach unten etwas zugespitztes Gesicht mit mehr weltlichem Ausdruck; der Maler setzt die Mutter und den Knaben als Vertikale nebeneinander, ohne einen Ausgleich mit der Kreisform und dem Cherubimkranz zu suchen. Die Tafelbilder erbringen nichts wesentlich neues; zu einzelnen anmutigen Genrezügen (Altarbild in der Pinakothek von Perugia) kommen dann und wann starke Anlehnungen an Perugino (Sacra Conversazione in St. Andrea in Spello; Himmelfahrt Mariae im Museum von Neapel; Tondo mit heiliger Familie in der Akademie von Siena); der Christusknabe auf dem Madonnenfresko in Sta. Maria Maggiore zu Spello zeigt den Typus Peruginos. Gelegentlich verwendet der Maler auch noch neutralen gemusterten Hintergrund (Altarwerk aus Sta. Maria fra le fossi; Pinakothek von Perugia); ebenda findet er für den toten Christus zwischen zwei Engeln ergreifenden Ausdruck.



194. Pinturicchio, Heilige Barbara. Rom, Vatikan, App. Borgia.
Phot. Anderson.

Die erzählenden Fresken in Sta. Maria Maggiore zu Spello bestätigen nur das über seinen Freskostil Gesagte; weiter noch als im Appartamento Borgia weitet sich das Gemach auf der „Verkündigung". Zum erstenmal versucht der Maler hier die Verlegung des Augenpunktes nach der Seite, wahrt ab ersonst die strengste Symmetrie. Gezwungen fällt die Symmetrie bei dem „zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten" auf; mit dem schwerfälligen achtseitigen Tempel besetzt der Maler die Mitte des Hintergrundes; Leere und Fülle wechseln auf der Anbetung des Christuskindes. Nur die erythräische Sibylle bezeichnet in ihrer Haltung einen Fortschritt gegen früher; antike Altäre sollen die Ecken füllen.

Die Fresken der Dombibliothek zu Siena bilden zusammen mit dem reichen aber klar verteilten Deckenschmuck ein überaus festliches, durch Restaurierung zuweilen bunt wirkendes Ganzes. Die Ornamentik des Spiegelgewölbes zeigt eine bemerkenswerte Auflösung in Einzelorganismen und Zentralmotiv; innerhalb der farbigen Einheit ist der Farbenversetzung breiter Spielraum gewährt. Die Frage der Mitarbeiterschaft Raffaels kann durch Stilkritik nicht entschieden werden; vermutlich war er an den Kartons mit tätig; aber dies mußte ja zu einer Zeit geschehen sein, in welcher sich seine Persönlichkeit am wenigsten ausprägte. Hohe und verhältnismäßig schmale Wandfelder gewann der Künstler durch seine Einteilung; so entfiel ein namhafter Teil der Fläche auf Szenerie und Atmosphäre, die gegenüber der gedrängten oder verzettelten Figurenmasse wohltuend wirkt; denn zuweilen scheint der Künstler seiner Aufgabe einfach nicht gewachsen zu sein; Anbringung zahlreicher Gestalten war ihm wichtiger als Heraushebung des Grundgedankens. Nirgends erweist er sich so klar als Geistesverwandter Gozzolis wie hier. Verworren wie die Figuren sind meist auch die Farben, wobei nicht selten aus der Unruhe einzelne Töne besonders stark herausgellen. Anderseits aber sucht der Maler auch wirksame Gegensätze zwischen dämmerigem Mittel- und ganz hellem Hintergrund. Empfindlich stört (bei der Kanonisierung der heiligen Katharina von Siena) der Gegensatz zwischen symmetrischer warmer Farbigkeit oben und kalter Buntheit unten. — Die Charakteristik der Libreriabilder gilt auch für das Fresko: „Penelope und die Freier" in London. Die Bildnisse (Tafel IV) pflegt Pinturicchio vor reiche Landschaften zu setzen, die er im Gegensatz zu Perugino in seiner Spätzeit am intimsten und reichsten gestaltet (Kreuztragung im Palazzo Borromeo in Mailand). In



195. Pinturicchio, Enea Silvio. Siena, Dombibliothek. Phot. Alinari.

Sta. Maria del Popolo zeigt das Chorgewölbe die Kunst des Meisters am reinsten; seine wundervolle Aufteilung durch Rahmenwerk für verschiedenartige Figuren konnte vielleicht an schon Vorhandenes in der Stanza della Segnatura anknüpfen; jedenfalls bildet es heute die Vorstufe zu Raffaels reicherem Komplex.

Pinturicchio ist nicht der Urheber des „Venezianischen Skizzenbuch“; Raffael kommt heute dafür überhaupt nicht mehr in Frage; nach Fischels einleuchtenden Auseinandersetzungen handelt es sich vielmehr um eine Sammlung von Kopien nach Peruginos Kartons zu seinen Sixtinafresken, nach den Pollajuoli, nach Signorelli, Justus van Gent und Mantegna. Ist ihr künstlerischer Wert gering anzuschlagen, so zeigt diese Sammlung, was ein Umbrier am Ausgang des Quattrocento studierte; abgesehen davon sind uns durch sie zahlreiche verlorene Motive aus Werken Peruginos erhalten.

Die Maler in Urbino.

Seinen Ruhm, das bedeutendste Kunstzentrum der Marken zu sein, verdankte Urbino den zugewanderten, nicht den einheimischen Meistern; durch das, was Piero della Francesca, Melozzo da Forlì und Justus van Gent geleistet haben, erstreckt sich Urbinos Bedeutung weit über Mittelitalien hinaus. Die Werke der einheimischen Künstler behalten ein beschränktes lokales Gepräge; wohl stand Raffaels Wiege in den Mauern Urbinos, aber seine Kunst kam nicht direkt seiner Heimat zugute.

Giovanni Santi (gestorben 1494) stand in Urbino, woher er aus Colbordolo eingewandert war, mitten im bedeutsamsten künstlerischen Leben drin; davon gibt die weitschweifige und langweilige Reimchronik Aufschluß. Mit Melozzo befreundet, ist er mit der älteren italienischen Malerei, speziell der umbrischen, aber auch mit der niederländischen durchaus vertraut, wenn auch die Namen vieler Künstler mitlaufen, die er nur vom Hörensagen kannte. Im Kunstkreise Piero della Francescas und Melozzos tätig, richtet er bei der Beurteilung der Maler seine Aufmerksamkeit auf die Perspektive.

Seiner eigenen Kunst aber fehlt das frische, persönliche Leben. Seine Heiligenkonversationen (Fresko in S. Domenico in Cagli, 1491, und Tafelbilder in der Galerie von Urbino, 1489, u. a. m.) bringen nur ein übliches Schema, und den Figuren fehlt Anmut wie packende Charakteristik. Den jugendlichen weiblichen Gestalten gibt er harte Züge und mit Vorliebe eine stark vorgewölbte Stirne (Heimsuchung in Sta. Maria Nuova in Fano). Die typisch umbrische Landschaft mit ihren Felsaufbauten, Hügeln und Tälern entbehren jedes intimen Reizes (Heiliger Hieronymus im Vatikan), und alle Einflüsse von Seiten Melozzos bleiben rein äußerlich. In seinen stereotyp sich wiederholenden Erdgeschoßhallen mit Aufbau wiederholt sich der herbe Ernst von Lauranas Bauten (Verkündigung, Brera in Mailand; Heimsuchung in Fano). Im segnenden Gottvater im Cherubimkranz und dem Laufschema der schwebenden Engel auf der Heiligenkonversation in der Galerie von Urbino berührt er sich mit Perugino und gerät auch unter dessen Einfluß. Da Raffaels Werke erst mit 1499 beginnen, ist ein direkter Einfluß des Vaters auf ihn ausgeschlossen.



196. G. Santi, Madonna. Urbino, Palazzo Ducale. Phot. Alinari.

Seit 1483 arbeitete in Giovanni Santis Werkstätte als dessen Famulus Evangelista di Piandimeleto (geb. gegen 1458, gest. am 18. I. 1549). Was Venturi als sein Oeuvre zusammenzustellen suchte — 33 Apostelfiguren in der Domsakristei von Urbino und acht Musen in der Galerie Corsini zu Florenz — mag immerhin als mittelmäßiges Kunstgut aus dem nächsten Umkreis Santis gewertet werden. Nach dessen Tod führte er die Bottega allein weiter, bis er Timoteo Viti als Mitinhaber gewann; nach dessen Ableben führte er sie mit Piero Viti zusammen. In die Zeit zwischen 1513 und 1522 fallen (zerstörte) Gemälde in der Sakramentskapelle des Doms von Urbino. Um 1521 entstanden unter Timoteo Vitis Einfluß das Fresko und das Altarbild in S. Francesco in Sasso Corvaro. 1499 half er Raffael bei der Prozessionsfahne in Città di Castello, 1500 bei der zerstörten Krönung des heiligen Nikolaus da Tolentino; in ersterem Werk dürfte sich sein Anteil auf das Landschaftliche beschränken.

Timoteo delle Vite oder Viti (1467 — 1523), aus Ferrara, 1491 — 95 im Atelier des Francesco Francia in Bologna; schon hier nimmt er indirekt Fühlung mit Peruginos Kunst, zeigt sie aber im Figürlichen stets in ihrer Abwandlung durch Francia; den ferrareschen Reichtum an Bewegung und an Landschaftsmotiven (Noli me tangere in der Confraternita di S. Michele in Cagli; Annunziata mit Johannes dem Täufer und Sebastian in der Brera in Mailand) beruhigt er in Urbino zur umbrischen Landschaft mit Flußtal und sanften Hängen (Madonna



197. Antoniazzo Romano, Altar. Subiaco, S. Francesco. Phot. Alinari.

zwischen zwei Heiligen, Brera in Mailand; SS. Martinus und Thomas mit dem Herzog Guidobaldo und dem Bischof Arrivabeni als Stiftern, Kathedrale von Urbino). Nach dem wenigen, was heute von Raffaels Jugendentwicklung bekannt ist, kann Viti kein bedeutender Lehrer gewesen sein; nur vereinzelt läßt sich sein Einfluß feststellen. Er bildet nur eine durch lokale Einflüsse bedingte provinzielle Nebenerscheinung neben dem unablässig sich entwickelnden Raffael.

Die Malerei in Latium und den Abruzzen.

Rom war hier selbstredend die Hauptstätte; die künstlerischen Verhältnisse bieten im großen das gleiche Bild wie im kleinen in Urbino: nicht die einheimischen sondern die auswärtigen Meister sind führend. In Rom wurden die großen Aufgaben gestellt und dorthin die geeigneten Meister berufen. In der Sixtina, wie in den Gemächern des vatikanischen Palastes berühren sich florentinische, umbrische und umbrotoskanische Kunst. Eine einheimische Malerei hätte hier die stärkste Förderung erfahren. Sie ist jedoch ausschließlich durch Antoniazzo Romano und sein ausgedehntes, aber in den Einzelpersönlichkeiten nicht greifbares Atelier dargestellt. Im Wesentlichen steht Antoniazzo unter dem Einfluß Melozzos, mit dem er gelegentlich gemeinsam tätig war.

Eine Reihe von Dokumenten (1461 — 1508) orientiert über seinen Entwicklungsgang. 1464 Kopie des wundertätigen Marienbildes aus Sta. Maria Maggiore für Alessandro Sforza. — 1464 Madonna in S. Antonio del Monte zu Rieti. 1464 und 1465: Kontrakte mit Kardinal Bessarion über die Ausmalung zweier (nicht mehr erhaltener) Kapellen in Sti. Apostoli. 1470 Beendigung der Fresken in Sta. Maria della Consolazione (zerstört). 1475 war er mit Domenico und Davide Ghirlandajo in der vatikanischen Bibliothek tätig. 1476: Votivgemälde in S. Pietro in Vincoli. 30. VI. 1480 bis 10. IV. 1481 Zahlungen an Antoniazzo und seinen Sozio Melozzo da Forli für Dekorationen in der vatikanischen Bibliothek. — 1483 Madonna in S. Clemente in Velletri. 1484 arbeitet er gemeinsam mit Pietro di Perusia für die Krönung Innocenz VIII. — 1485 wird Pietro Matteo di Amelia als Gehilfe genannt. 1489 Madonna mit zwei Heiligen im Dom von Capua. 1491: Bemalung von Saal und Eingangsbogen im Orsinischloß zu Bracciano (Schulwerk und übermalt). 1492 Arbeiten für die Krönungsfestlichkeiten Alexanders VI.



198. Lorenzo da Viterbo, Sposalizio. Viterbo, Mad. della Verità. Phot. Alinari.

Antoniazzos Kunst schließt sich in ihren allgemeinen Zügen der umbrischen Auffassung an; einzelne Werke waren zwischen ihm und Fiorenzo di Lorenzo strittig. Der Einfluß Melozzos macht sich in einer gewissen Straffheit der Erscheinung und Bewegung, einer wenn auch nicht bedeutenden Festigkeit der Gesichter und einer zunehmenden Schärfe und Ausführlichkeit des Faltenwurfs geltend. Die Fresken im Sterbezimmer der heiligen Katharina im Kloster von Sta. Maria sopra Minerva in Rom repräsentieren den früheren, noch etwas allgemeineren, man darf wohl sagen „gotisierenden" Stil (Kreuzigung mit Heiligen, Verkündigung, einzelne Heilige). Auffallend ist die enge ikonographische Verwandtschaft zwischen der Verkündigung hier und derjenigen im Pantheon; doch sind für letztere nicht genügend Merkmale vorhanden, um sie Antoniazzo zuzuschreiben; man wird sie einem anderen römischen Lokalschüler Melozzos zuschreiben müssen, der mehr das Zarte und Sinnige in der Kunst seines Lehrers erfaßte. In den zwei Triptychen in Rieti (Pinacoteca civica) und in S. Francesco zu Subiaco (1467) meldet sich in beiden Franziskanerheiligen der Einfluß Piero della Francescas. Den reifen voll entwickelten Stil in Typen und Gewändern zeigen die Madonna im Sodalizio dei Piceni zu Rom und die Madonna della Rota (vatikanische Pinakothek) mit ihrer Fülle vortrefflicher Bildnisse (nach 1472). In der Beweglichkeit der Erscheinungen und der Geschlossenheit der Komposition geht die Madonna zwischen Paulus und Franziskus (Rom, Galeria Nazionale) noch über die letztgenannte hinaus; und die Schärfe und Härte der starken und breiten Knitterfalten bei Paulus rechtfertigt nebst der Wiedergabe von Köpfen und Händen und der Übereinstimmung des Ausdrucks die Zuschreibung der Kreuzigung wie der vier Apostel am Tabernakel von S. Giovanni in Laterano an diesen Künstler. Die Verkündigung in der Annunziatakapelle zu S. Maria sopra Minerva nähert sich der Kunst Peruginos, und wenn die Zuschreibungen der Madonnen der Sammlungen Benson in London und Spiridon in Paris aufrecht gehalten werden können, so würde sich darin florentinischer Einfluß in der Art Baldovinettis kundtun. Antoniazzo ist, in Verbindung mit umbrisch gerichteten Schülern auch der Urheber der Fresken in der Halbkuppel von Sta. Croce in Gerusalemme (Legende des heiligen Kreuzes; neunziger Jahre; durch schlechte Restaurierungen verdorben).

Marcantonio di Antoniazzo Romano verbreitete, wie Saturnino dei Gatti die Kunst Antoniazzos in der Provinz, wie zahlreiche Tafelbilder in Kirchen Umbriens und der Abruzzen beweisen.

In einer Gruppe von Werken in Rom und Umgebung kreuzen sich verschiedenartige Einflüsse; auch sie beweisen klar, daß auswärtige Kräfte die künstlerische Entwicklung bestimmten, und die einheimischen nur auf sie aufbauten.

Der Freskenzyklus mit dem Leben der heiligen Francesca Romana (1468) in Tor dei Specchi bei Rom läßt als Grundlage die Kunst Gozzolis noch vollkommen klar erkennen; bei größeren Szenen, Einzelbauten und in Landschaften wird die Anlehnung an Piero della Francesca sehr deutlich; nur erfaßt der unbekannte provinzielle Urheber die Geheimnisse von Pieros Kompositionskunst nicht; einzelne Typen und Bewegungen verraten sodann den Einfluß Melozzos, das Hochaltarfresko mit der das Kind liebkosenden Madonna weist auf Antoniazzo Romano. — An künstlerischer Befähigung steht dieser Meister dem Lorenzo da Viterbo (geb. 1444) nahe, der die Kirche Sta. Maria della Verità in Viterbo und in dieser hauptsächlich die Kapelle Mazzatosta mit sehr interessanten



199. Marias Jugend. Atri, Dom.

Fresken schmückte (1469 fertig). Für die Bemalung des Gewölbes mit Evangelisten zwischen je zwei Kirchenvätern, mit Propheten und Emblemen in konzentrischen Kreisen waren jedenfalls Antoniazzos Fresken für Sti. Apostoli maßgebend. In der Bedeutsamkeit einzelner Sitzfiguren in ihrer scharfen Beleuchtung und z. T. hervorragenden Charakteristik lebt Pieros Geist; er redet unverkennbar deutlich auch aus den Erzählungen des Protoevangeliums, hauptsächlich, den Szenerien, den Frauengestalten und einzelnen genrehaften Charakterfiguren. Man hat den Eindruck, der Maler müßte bei Piero in Arezzo gewesen sein und dort gelernt haben; auch eine gewisse Starrheit der Erscheinungen lernte er von ihm, während andere Figuren auf Kenntnis von Mantegnas Eremitanifresken und der oberitalienischen Malerei überhaupt schließen lassen. Die interessantesten Aufschlüsse erteilt das Fresko des Sposalizio.

Im Oratorium di S. Giovanni Evangelista in Tivoli war ein unbekannter römischer Maler tätig, der sich vortrefflich in Melozzos Formensprache und in die Größe seiner Auffassung eingelebt hatte. Für dies Vorherrschen der umbrischen Richtung in der Malerei Roms liefert auch Antonio da Viterbo (gestorben 1516) den Beweis, da seine Werke wie z. B. die Madonna zwischen den Heiligen Franziskus und Klara in S. Cosimato in Rom und das Sposalizio in der Kathedrale von Corneto (1509) ganz unter Pinturicchios Einfluß stehen.

In den Abruzzen bleibt die Kunst, durch einzelne Freskenzyklen vertreten, auch jetzt recht altertümlich. Moderne Züge, die sich auf Melozzo da Forlì, seltener auf Piero della Francesca zurückführen lassen, vermögen die gotisierende Grundrichtung, die an Gozzoli und z. T. noch an die Auffassung Gentiles da Fabriano anknüpfen, nicht durchweg zu überwinden. Die Denkmäler sind weit spärlicher als in Umbrien und den Marken, und die künstlerische Sprache provinziell zurückgeblieben und wenig entwickelt, aber dafür nicht arm an ansprechenden volkstümlichen Zügen.

Andrea da Lecce (Marsicana) ist eine noch unfaßbare Persönlichkeit. Mit ihm kann Andrea Delitio (auch de Lictio und de Litio geschrieben) nicht identifiziert werden, der als Urheber der Fresken im Palazzo Ducale (jetzt Corsini) in Tagliacozzo und derjenigen im Chor des Doms von Atri gilt. Ein 1473 datiertes Fresko des Delitio ziert die Südseite des Doms von Guardiagrele. In Aquila lebte die Malerei hauptsächlich vom Zufluß auswärtiger Künstler, und die einheimischen standen unter umbrischer Einwirkung. So nähert sich Saturnino dei Gatti dem Fiorenzo di Lorenzo, Sebastiano di Cola da Casentino (seit 1478 bekannt) dem Bonfigli, und Francesco di Montereale ist unter die Schüler Peruginos zu zählen.

Im Palazzo Ducale in Tagliacozzo (ungefähr zwischen 1464 und 1477 entstanden) schmücken eine Verkündigung und Anbetung der Hirten die Kapelle; zu der Kompositionsweise und den Typen Gozzolis gesellt sich die weit schärfere Charakteristik und die helle Farbigkeit Piero della Francescas. In der Szenerie der Verkündigung bewies der Maler seine vollendeten perspektivischen Kenntnisse. Die Loggia zierten einst die zwanzig Gestalten von Heroen und Heroinen, von welchen sich noch Ovid, Varro, Scipio, Aemilius und Penthesilea erhalten haben.

Die zwanzig Fresken des Domchors von Atri (Marienleben, Evangelisten und Kirchenväter, Einzelfiguren) sind für das eigenartige Stilgemisch höchst lehrreich; sie dürfen etwas früher als diejenigen von Tagliacozzo angesetzt werden. Die Verwendung von Scheinarchitektur für die Gesamtbemalung der Wände, ebenso die wuchtigen durch großzügige Charakterköpfe ausgezeichneten Einzelgestalten (Heroen oder Persönlichkeiten der italienischen Geschichte deuten auf enge Beziehungen zu den großen Umbrotoskanern, die auch in einzelnen Figuren der erzählenden Fresken nachzuweisen sind. Die Landschaft ist dagegen kaum über Gentile da Fabrianos Stufe hinausgekommen, und die Architekturen mit ihrem holzgerüstartigen Charakter, ihren vielen Durchblicken und reichen Verzierungen dürften auf dem Wege über Ottaviano Nelli auf die Sienesen zurückgehen. Noch steigt der Boden an, und ein Kircheninneres ist viel unvollkommener wiedergegeben als z. B. bei Fra Filippo Lippi. Wie bei Spättrecentisten sind die Stadtansichten zusammengehäuft. Aber anderseits sprechen doch die eingehende Untersuchung der Figuren nach Tätigkeit und Typen und die frische wenn auch z. T. unbeholfene Anschaulichkeit der Erzählung für späte Entstehung. Hinter roher Formensprache und einzelnen sehr drastischen Zügen verbirgt sich eine Fülle von Eindrücken aus der Wirklichkeit und eine innere Anteilnahme am Vorgang (Abb. 199).

Die Malerei in Unteritalien und Sizilien.

Die Tatsache, daß diese vorwiegend unter niederländischem und spanischem Einfluß steht, berechtigt zu der Frage, ob ihre Darstellung überhaupt in diesen Zusammenhang gehöre. Nicht sowohl wegen der Vervollständigung des Bildes der italienischen Malerei, sondern vielmehr unter Hinweis auf die diesem Einfluß unterworfenen italienischen Maler und die neben der niederländisch-spanischen noch bestehenden anderen Richtungen rechtfertigen eine immerhin kurz zu fassende Übersicht. Die einzige bedeutende Persönlichkeit, nach welcher sich die Malerei in Sizilien richtete, Antonello da Messina, hat schon in der Darstellung der oberitalienischen Malerei seine eingehende Würdigung gefunden, aus der klar hervorgeht, in wie weitgehendem Maße er sich in die niederländische Malerei einlebte und die Erfassung der Umwelt in eyckschem Sinn, die Prägnanz der Form, den Sinn für Kostbarkeit und das Fluidum des Lichts im Raum erfaßte, wie er diese Auffassung trotzdem mit italienischem Empfinden zu durchsetzen vermochte und wie er mit der venezianischen Malerei in das Verhältnis von Wechselwirkung eintrat.

Ähnlich wie Rom war Neapel seit der Eroberung durch Alfons von Aragon (1442) Sammelpunkt von Künstlern verschiedenartiger Herkunft; allein das Fehlen von großen Aufgaben und führenden Persönlichkeiten und eines großzügigen Mäzenats sowie das Fehlen einheimischer künstlerischer Überlieferung hinderte das Emporblühen einer wirklichen neapolitanischen Malerschule. Die Forschung sieht sich einer großen nunmehr durch Rolfs gesichteten Menge von Werken gegenüber, die nur verschiedenartige Richtungen aber keine Entwicklung erkennen lassen. Schon die Herrscher aus dem Hause Anjou hatten auswärtige Kräfte berufen: so erklärt sich das Anhalten des sienesischen Einflusses noch im 15. Jahrhundert. Mit den Fresken des Leonardo da Bisuccio und Gehilfen in der Caracciolokapelle von S. Giovanni a Carbonara hatte die oberitalienische Malerei mit ihrem feinen höfisch verklärten Realismus ihren Einzug gehalten (gegen 1430). Vereinzelt meldet sich auch die Einwirkung Pieros della Francesca (Verkündigung in Monteoliveto in Neapel; Bildnis Alfonsos II. in der Sammlung André in Paris). Diese italienischen Richtungen aber traten gegen die niederländisch-spanische Strömung zurück; das Vorhandensein einer solchen erklärt sich durch die Tatsache des Imports von Gemälden aus Spanien und der Tätigkeit von Hofmalern wie z. B. Jacomart Baço. Außer diesem spanischen Import, welcher die niederlän-



200. Neapeler Meister, Altartafel. Neapel, SS. Severino e Sossio.
Phot. Brogi.

dische Kunst dort nicht in voller Reinheit sondern durch zweite Hand bot, müssen auch Werke niederländischen Ursprungs vorhanden gewesen sein.

Unter den in Frage kommenden Bildern, die sich hauptsächlich im Museum von Neapel befinden, beanspruchen folgende durch ihre künstlerischen Qualitäten das größte Interesse: 1.) Heiliger Franz die Ordensregel austeilend und 2.) der heilige Hieronymus in seiner Zelle dem Löwen den Dorn ausziehend; ihnen schließen sich die Tafeln des Altarwerks des heiligen Vinzenz Ferrèr in S. Pietro Martire an. A. Venturi erklärt sie wohl richtigerweise als Leistungen von einheimischen Künstlern, die sich ganz dem Einfluß der niederländischen Malerei hingeben. Die Landschaften und Beleuchtungen auf einzelnen Vinzenztafeln gehören zum Besten dieser Art. In feinster Ölmalerei bauen sich diese Tafeln zu einem spanischen Retabulum zusammen, ähnlich wie die Altartafel in SS. Severino e Sossio (vierte Kapelle r.). Außerdem vermag Venturi in einer Anzahl von Altarbildern auch Einflüsse Schongauers und Bourdichons nachzuweisen, während es bis anhin nicht gelungen ist, Werke des Florentiners Ippolito Donzello einwandfrei festzustellen; die beiden ihm von Rolfs zugeschriebenen Altarwerke (Madonna zwischen zwei Heiligen und Lünettenbild) deuten vielmehr auf oberitalienische Kunst.

Umbrische Einflüsse drangen durch die Abruzzen nach Neapel oder durch importierte Werkstattwiederholungen von Bildern Peruginos und Pinturicchios; doch fallen die Werke dieser umbrischen Gruppe in die Jahrhundertwende und das 16. Jahrhundert (Fresken im Provinzialstudiensaal von Sta. Maria Nuova, gemalt von Loisio dell'Abbate). Eine höchst eigenartige Mischung von umbrischer, niederländischer und venezianischer Malerei bringen sodann die zwanzig Fresken des Platanenhofs von SS. Severino e Sossio mit dem Leben des heiligen Benedikt. Rolfs schreibt sie dem Oberitaliener Antonio Solario gen. lo Zingaro und Gehilfen zu. Der Zyklus wurde grau in grau begonnen; schon beim zweiten Gemälde wurde farbig fortgefahren. Zur umbrischen Landschaft gesellen sich venezianische Kirchen und Innenansichten sowie kleine Details, die sich an Carpaccio und Antonello da Messina anschließen. Antonio Solario ließ, als er sich um 1500 den Marken zuwandte, zahlreiche Werkstattgenossen in Neapel zurück, sodaß zahlreiche Bilder an ihn erinnern. — In die umbrische Einflußsphäre gehören auch die Fresken der alten Kirche Donna Regina, datiert 1520. — Venezianische Kunst drang durch einen (nur erwähnten) Schüler Giovanni Bellinis, Paolo de Augustini ein; nachweisbar ist sie durch Angelillo Arcuccios Temperatafeln in der Domsakristei von Aversa.

Sizilien, das im ganzen 15. Jahrhundert unter spanischer Herrschaft stand, zeigt ebenfalls den spanisch-niederländischen Einfluß als vorherrschend. Einmal bestand zwischen Sizilien und Spanien ein lebhafter Kunsthandel, und ferner malte eine Anzahl auf der Insel ansässiger spanischer

Maler Altarbilder für sizilische Kirchen: Anconen in spanischer Anordnung d. h. mit einer von kleinen Bildchen umgebenen Mitteltafel mit gepreßtem Goldgrund: Rosetten oder Eichenblätter bilden das Muster. Spanische Kostüme gesellen sich zu polygonalen Nimben für alttestamentliche Personen; die Bischofstäbe sind mit zwei hängenden Bändern geschmückt (Madonna im Museum von Syrakus; Polyptychon ehemals im Museum von Messina). Spanischen, d. h. katalonischen Ursprungs ist der Triumph des Todes im Palazzo Sclafani zu Palermo. Aber während die neapoletanische Malerei bei all den verschiedenartigen Einflüssen einer durchaus realistischen Richtung folgte, wahrte sich die sizilische in Messina sowohl als in Palermo, anscheinend mehr den Charakter des edeln schönen Seins, der feierlichen und prächtigen Existenz.



201. Antonio da Palermo, Madonna. Palermo, Museo Nazionale.
Phot. Brogi.

Nur gering sind dagegen die rein italienischen Einflüsse. Am stärksten breitete sich Antonellos Einfluß aus; doch scheint er sich am stärksten auf der Ostseite der Insel festgesetzt zu haben. In Palermo begegnen uns, im Gegensatz zu Neapel, einige greifbare Persönlichkeiten.

Gaspare da Pesaro war 1421—61 mit seinen Söhnen in Palermo tätig. Kein anderer als er wird den Einfluß der Kunst der Marken nach Sizilien vermittelt haben, der sich im Aufbau, den Stellungen, Typen, gotischen Schlängelfalten und kostbaren Brokatmustern einzelner Altäre zeigt (zwei davon im Museo Nazionale in Palermo, einer datiert 1462, einer in Sta. Maria della Misericordia in Termini Imerese 1453). Die vorantonellianische Kunst wird durch Antonio Jufré repräsentiert; seine beiden edeln Gestalten der Visitation (Chiesa del Voto in Taormina) schließen sich in Proportionen, Falten und Umrissen den Gotikern an. Antonello da Messinas Kunst verbreitete sich durch dessen Sohn Jacobello, der in seiner Madonna der Galerie von Bergamo wohl plastische Schärfe aber nicht die Lebendigkeit des Ausdrucks wahrt. Dessen Schüler Antonello de Saliba nahm in Venedig Alvise Vivarinis Einfluß auf; nach Sizilien zurückgekehrt, läßt er sich an datierten Werken 1497—1531 nachweisen. Dessen Bruder Pietro da Messina trat aus der Einflußsphäre Antonellos in diejenige



202. Quartararo, Petrus und Paulus. Palermo, Museo Nazionale.
Phot. Brogi.

des Giovanni Bellini (Sebastian in der Galerie von Budapest. Madonna in Sta. Maria Formosoa zu Venedig). Giovanni Salvo d' Antonio (tätig zwischen 1499 und 1525) nahm toskanische Einflüsse auf; das spätere Feld seiner Tätigkeit bildete Genua.

Die Malerei in Palermo trägt ein durchaus uneinheitliches Gepräge; die verschiedenen bekannten Maler zeigen die verschiedensten Einflüsse und ganz eigene von einander unabhängige Ausbildung. Tommaso de Vigilia (bekannt 1460—1493) steht in einzelnen Werken auffallend stark unter dem Einfluß byzantinischer Mosaiken (Fresken aus Risalaimi im Museum von Palermo), mit dem sich auch markante gotische Züge verbinden. Später gesellt sich die Einwirkung Antonellos hinzu, dann erstarrt Tommasos Kunst in Schematismus. Antonello Panormita, den Venturi wohl mit Recht von Antonello Crescenzio trennt, zeigt die Kunst Antonellos in feierlicher Erstarrung; seine Madonna zwischen zwei weiblichen Heiligen (Museo Nazionale in Syrakus) erinnert in ihrem steilen Aufragen und dem starren Blick des umhüllten Hauptes an byzantinische Madonnen; für die Landschaft bot das Meer mit den Felsenriffen der Küste das Vorbild.

Antonello Crescenzio aus Palermo (geb. 1477, Nachrichten seit 1500, gest. 1542) war 1500 zusammen mit Quartararo und Ruzzolone im Dom von Palermo tätig. Seine Madonna zwischen Heiligen (Palermo, Sta. Maria della Gancia, 1528), zeigt das vergebliche Bemühen, mit der Entwicklung Schritt zu halten. Vor Goldgrund erhebt sich ein Berg, der in der Auffassung der ersten Hälfte des Jahrhunderts wiedergegeben ist, und während sich die Hauptfiguren der modernen Auffassung anpassen, bleiben die Stifterbildnisse altertümliche kleine Profilfigürchen.

Riccardo Quartararo, erwähnt 1485—1501, ist durch die ihm zugeschriebenen Werke eine schwer faßbare Persönlichkeit geworden. Beglaubigt ist nur die Tafel mit Petrus und Paulus in Palermo, Museo Nazionale; mit gigantischer Wirkung stehen die Apostelfürsten vor bezw. über der Landschaft; in fest geschlossenem Umriß bannt der Maler das reiche nach vorn stark ausladende Knittergefält. Dürften in diesen großen regelmäßigen Konturen, der Einfachheit des Motivs, den etwas morosen Typen und dem dichten Beisammen der in Aufsicht gesehenen Füße nicht byzantinische Mosaiken in spätquattrocentistischer Einkleidung nachwirken? Verwandt ist das Altarbild der heiligen Cäcilie (Palermo, Dom), mit auffallender nordischer Architektur.

Pietro Ruzzolone, erwähnt 1484—1526 ist nur durch ein einziges beglaubigtes Werk bekannt: Kruzifix in der Chiesa maggiore von Termini Imerese 1484; in den vollkommen gotischen Umriß komponierte er die altertümliche Figur Christi und die ausdrucksvolle Halbfigur Mariae, Johannis und Magdalenas.

Durchaus spanischen Einschlag zeigt auch die Malerei auf der Insel Sardinien.



203. Pontormo, Skizze. Florenz, Uffizien. Disegni della R. Gal. d. Uff. Ser. I.

IV. Die Malerei der Hochrenaissance.

Allgemeines.

Zwischen den beiden Jahrhundertgrenzen bietet sich ein anderes Bild dar als in den beiden vorangegangenen Jahrhunderten; aber es sind auch gemeinsame Züge nachzuweisen. Wie dort steht am Anfang des Jahrhunderts das klassische Vorbild, die Zusammenfassung früherer Tendenzen und die Anregung zu neuen Entwicklungen. Mit dem Trecento teilt das Cinquecento die rasche Auflösung dieser Klassik; in beiden arbeitet ein entgegengesetztes Ideal an ihrer Durchbrechung und Umwandlung in ein neues. Aber im Trecento sind beide Ideale — Florenz und Siena — einander benachbart und durchdringen sich ziemlich rasch. Im Cinquecento dagegen umfaßt das die mittelitalienische Malerei umwandelnde Ideal den Nordteil der apenninischen Halbinsel, und seine Einwirkung setzt erst, und zwar noch sporadisch, in der zweiten Jahrhunderthälfte ein. Die ganze Entwicklung vollzieht sich viel langsamer und schwerfälliger, weil sich das am Anfang des Jahrhunderts geprägte Ideal sehr viel zäher behauptet und durch andere Ideale, die man als verwandt betrachtet, unterstützt wird (Raffael, Michelangelo, klassisches Altertum). Stärker noch unterscheidet sich das Entwicklungsbild von dem des Quattrocento; zwar arbeiten sie beide am Abbau eines ursprünglichen Ideals — Gotik und Klassik; aber die Gotik war ja im Trecento schon im wesentlichen überwunden, und das Quattrocento hatte leichteres

Spiel mit seiner Eroberung der Wirklichkeit. Auf dem Cinquecento dagegen lastete die Autorität Michelangelos und von ihm indirekt beeinflußt, die heiß verfochtene Theorie vom Vorrang der Plastik über die Malerei. Das Quattrocento krankt nicht an Theorien, sondern setzte seine Entwicklung systematisch fort; der Erweiterung und Vertiefung der Aufgaben entsprach auch die örtliche Ausdehnung. Wohl hatte Florenz die Führung, aber man erinnere sich auch der grundlegenden und umfassenden Bedeutung der „Umbrotoskaner" und der „Eigenart" Sienas und Umbriens. Das Cinquecento ist dagegen durch eine strenge und gewaltsame Einseitigkeit der Problemstellung und eine Einschränkung des Schauplatzes gekennzeichnet. Alle führenden Meister konzentrieren sich auf die zwei ersten Jahrzehnte; einer von ihnen herrscht noch als Maler bis zur Jahrhundertmitte, als Bildhauer und Baumeister sogar noch länger: Michelangelo. Rom hat die künstlerische Hegemonie an sich gerissen; was Päpste und Kardinäle schon im 15. Jahrhundert mit allen Mitteln erstrebt hatten, die besten Kräfte nach Rom zu ziehen und ihnen ganz große Aufgaben zu stellen, war im 16. Jahrhundert erreicht. Dieser Mittelpunkt einer vorwiegend humanistischen und künstlerischen Kultur entwickelte sich unter Paul III. und seinen Nachfolgern zum Mittelpunkt des neu gefestigten Katholizismus; die allseitige Bildung, die Rom zu bieten hatte, ward Rückhalt und Werbemittel zugleich. Florenz, das sich alle toskanischen Städte künstlerisch unterworfen hatte, mußte seinerseits Rom den Tribut der Unabhängigkeit zahlen und der Papstresidenz seine besten Kräfte zur Verfügung stellen; immerhin verblieb der Trost, als Residenz der toskanischen Großherzöge den Rang unmittelbar nach ihr einzunehmen. In beiden früheren Jahrhunderten vermochte die ganze Entwicklung zu fesseln; im Cinquecento liegt ein ungeheuerer Nachdruck auf den beiden ersten Jahrzehnten. Dann tritt eine Art Stillstand ein (Blütezeit des Manierismus), und erst die zweite Hälfte vermag dem, der entwicklungsgeschichtlich denkt, Bedeutendes zu sagen; aber wieviel langsamer geht trotzdem der Pulsschlag als früher! Der Forscher sieht sich veranlaßt, einer Überschätzung jenes ersten Drittels vorzubeugen, indem er das Natürliche und Gesetzmäßige seines Werdens und Vergehens aufdeckt; er wird die zwei anderen Drittel vor Unterschätzung beschützen müssen, indem er ihre entwicklungsgeschichtliche Notwendigkeit und die in ihnen enthaltenen Keime des Neuen nachweist. Im Tre- und Quattrocento liegt der Schwerpunkt auf dem Werden, dem Ringen nach dem Ziel, im Cinquecento dagegen auf dem Erworbenen, Bleibenden, auf dem festen, reichen geistigen und künstlerischen Besitz. Die Ziele des Quattrocento lauteten praktisch: Perspektive, Anatomie, verfeinerte Farbe. Das Cinquecento formuliert seine Forderungen ganz abstrakt und theoretisch: Invenzione, decoro, grazia, oder nach den sprachlichen Postulaten Bembos: gravità und piacevolezza. Im Tre- und Quattrocento lernten die jungen Künstler in den Werkstätten älterer Meister die Grundlagen zu ihrer künftigen Tätigkeit. Im Cinquecento wurden die Akademien, die hohen Schulen der Kunst, gegründet. Diese war damit dem Handwerkerstand endgültig enthoben und mit höherer Weihe gestempelt; die Theorie hatte an Stelle der handwerklichen Praxis die Führung übernommen. Voran ging die mediceische Akademie der zeichnenden Künste (Academia del disegno), 1561 gegründet, am 1. I. 1562 eröffnet. Ihr folgten die Academia del disegno in Perugia (1573) und die Academia di S. Luca in Rom (1577, Satzungen 1595).

Im Cinquecento fußen Theorie und Praxis wie bisher auf dem plastischen Körperideal. Allein es ist im Grunde doch ein ganz anderes geworden, und auch seine Beziehungen zur Umgebung und seine farbigen Ausdruckswerte haben sich geändert. Man will nicht mehr die vorübergehende, ortsverändernde Bewegung, sondern die in sich beruhende, nur vom Körper selbst genährte. Das Ausdrucksmittel für dieses Ideal bildet die sog. Figura serpentinata, d. h. die die Bewegung des S versinnbildlichende Gestalt, bei der aber alle Teile genau gegeneinander ab-

gewogen sein müssen; Ansätze dazu bot schon Signorelli. Leonardo da Vinci gab in der Madonna auf der Anbetung der Könige das erste reine Beispiel dafür, und bei Michelangelo bildet sie den Angelpunkt seiner Kunst. Aus diesem alle Energieinsichsammeln und Verstärken geht nun ein neues Gefühl für den Körperumriß hervor: er muß einheitlich verlaufen, darf keine harten Ecken und Brüche, keine toten Geraden oder kleinlich gehäufte Kurven mehr bilden, er muß alle festen Formen zu einem geschlossenen, unlösbar gebundenen Ganzen vereinigen. Ein geringerer Aufwand an äußeren Motiven verbürgt jetzt eine stärkere Intensität der mit Eigenbewegung stärker gesättigten Erscheinung. Und solche in sich gesammelten Körper verlangen nun auch eine andere Art gegenseitiger Bindung: Das im weiten Raumstehen genügt nicht mehr, man will einen größeren Reichtum an festen Beziehungen. Piero della Francescas geometrische Raumgliederung war der Vorstoß zu dieser neuen Kompositionsart, aber sein Weg war für diese Zeit zu demonstrativ; seine Ziele werden jetzt vergeistigt und zugleich weiter ausgebildet. Hier wie dort fügen sich die Gruppen in geometrische Figuren ein, aber die Figuren, die sich aus cinquecentistischer Anschauung ergeben, sind umfassender. Sie begreifen nämlich nicht nur die handelnden Figuren in sich, sondern beziehen auch das Raumvolumen in ihren Umriß hinein. Und dieses Raumvolumen ist wiederum größer als bei der bewußt programmatischen Beschränkung Pieros. In der Kunsttheorie des 16. Jhhs. steht demgemäß die Lehre von der Komposition, die „invenzione“ an erster Stelle, sie darf sogar als Schöpfung dieses Zeitalters eingeschätzt werden. Es ist bezeichnend für die Anforderungen, die man jetzt an den organischen engen Zusammenhang einer Bildkomposition stellt, daß die Kunsttheorie am Ende des Jahrhunderts zum Vergleich mit dem menschlichen Organismus gelangt; einfache geometrische, und zwar regelmäßige Figuren sollen der Komposition als Basis dienen; bei Piero della Francesca waren sie vielfach unregelmäßig und in weit größerer Zahl vorhanden als im Cinquecento. Die Folge ist nun eine straffe Zentralisierung, der sich alle Einzelrichtungen und Einzelbeziehungen unterzuordnen haben, der auch Lichtführung und Farbe unterworfen sind.

In weitgehendem Maße ist in der zweiten Hälfte des 16. Jhhs. die Praxis von der Theorie begleitet, und zwar wird diese zunächst durch ausübende Künstler vertreten. Aus der reichen Autorenliste, die Birch Hirschfeld zusammenstellt, seien außer Leonardos Malerbuch nur erwähnt: Vasaris Biographien (1550 und 1568) und Lomazzos Idea del Tempio della Pittura, das inhaltsreichste und umfassendste der rein theoretischen Literaturerzeugnisse. Dabei ist aber zu betonen, daß diese Theoretiker nicht Lehren von der Malerei erfinden, sondern nur die Gesamtanschauung ihrer Zeit zusammenfassen. Im 17. Jhh. werden dann die Künstler durch die gebildeten Laien abgelöst, und die Gesichtspunkte für die Kunstliteratur werden mehr und mehr historische, und die Führerliteratur nimmt im Großen und Ganzen die Stelle der Kunsttheorie ein.

Die Einleitungen in die Traktate von der Malerei enthalten alle ungefähr die nämlichen Grundgedanken: Ist die Malerei in erster Linie Naturnachahmung, so kann sie doch auch statt der Dinge selbst nur deren Ideen oder Vorstellungen versinnbildlichen. Um ihre Ziele, die Darstellung von Körper, Bewegung und Ausdruck zu erreichen, bedarf sie der Zeichnung, der Beleuchtung nach Licht und Schatten, der Formengebung durch die Farbe und der Komposition. Auf diesen Mitteln beruht die innere Gesetzmäßigkeit der Malerei, und durch diese erhält sie den Schein der Göttlichkeit. Das Kunstwerk soll in uns die nämlichen Effekte auslösen, die seinem Thema zu Grunde liegen; aber in erster Linie hat die Kunst Gefallen und Freude zu erwecken, daneben aber auch zu erziehen. Wesentlich Neues gegenüber dem klassischen Altertum sagen uns diese Ausführungen nicht.

Die Lehre von der Malerei im engeren Sinne gliedert nicht nach den schon genannten Darstellungsmitteln. Die Zeichnung ist das Erste und Letzte, d. h. zunächst die farblose Begrenzung der Form, für die es verschiedene Techniken gibt. Aber dann wird der Ausdruck „disegno“ ganz allgemein auch identisch mit „idea“, heißt also Plan, Vorstellung des Gegenstandes; er bedeutet somit zugleich poetischen Inhalt wie künstlerische Form. Aber die Zeichnung kann sich ohne Kenntnis der Proportionsgesetze nicht entfalten. Mit deren Hilfe suchte das Quattro-



204. Michelangelo, Sündenfall (Teil). Rom, Sixtina. Phot. Anderson.

cento der Körperproportionen überhaupt Herr zu werden und verband deshalb die anatomischen Studien mit Messungen. Aber das Cinquecento suchte mit Hilfe der Proportionen den Idealmenschen und stellte deshalb den Schönheitskanon auf; die höchste Schönheit des Menschenleibes sah das Cinquecento in den Götterfiguren: Apollo, Jupiter und Venus. Wieder sind also die Götter zu Idealen der Menschlichkeit geworden; die vollendete Leiblichkeit bürgt sichtbar für göttliche Eigenschaften, gleichviel ob es sich um die antike Götterwelt oder die höchsten Personen des christlichen Glaubens handelt. — Weil die Bewegung, d. h. die Gebärden Ausdruck dessen sind, was in der Seele des Menschen vorgeht, widmen ihr die Theoretiker seit Leonardo ausführliche Erörterungen, die alle in der Forderung der Mannigfaltigkeit und Deutlichkeit gipfeln. Für das Beleuchtungsproblem wird das Licht nach seiner Quelle und nach seiner Stärke untersucht und in verschiedene Kategorien geteilt. Hinsichtlich der Farben, deren Zahl sich für die Theoretiker seit Leonardo bedeutend vermehrte, ist hervorzuheben, daß man sie nicht als bloße Erscheinungsformen des Lichtes, sondern als Wirklichkeitsformen wertete und daß die Reinheit des immerhin reich abgestuften Lokaltons gefordert, die Bildung starker Kontraste aber abgelehnt wurde; mit der Bevorzugung von Komplementärwirkungen stand Leonardo noch allein. Die Theoretiker betrachteten die Farbengebung lediglich als gefälliges Nebeneinander von Farben; über das Beste, was die Praxis damals leistete, nämlich den verbindenden Grundton oder das Komponieren mit wenigen gegeneinander abgestimmten Farben, gingen sie achtlos hinweg. — Die Perspektive bleibt natürlich eine Hauptforderung der Theoretiker. Sie fußen auf der grundlegenden Errungenschaft des Quattrocento: dem Horizont und Augenpunkt; daß letzterer genau in der Mitte des Bildes liegen muß, ist für die Theoretiker eine ausgemachte Sache. Zur Konstruktion des perspektivischen Bildes benutzten sie nun zwei Wege, einmal den schon bekannten der Durchschneidung der Sehpyramide oder der Zentralprojektion. Als empfehlenswerter aber erwies sich der zweite schon von Alberti bekannte: die Verwendung des Distanzpunktes, den man freilich erst im 17. Jhh. richtig zu verwenden verstand. Im Besitz dieser Darstellungsmittel beschränkte sich die Malerei nun nicht auf die perspektivische Konstruktion innerhalb des geschlossenen Bildes, sondern sie entfaltete in Anknüpfung an die vortrefflichen Leistungen des Quattrocentos die Illusionsmalerei, die bald in der Theaterdekoration ein bedeutendes Wirkungsfeld erhielt.

Das Hauptanliegen der cinquecentistischen Kunsttheorie bildet nun aber die Komposition, und hier zeigt sich so recht der enge Zusammenhang zwischen Malerei und Poesie. Die „invenzione" ist der erste Schöpfungsakt des Künstlers; Dichter und Gelehrte rühmen sich, ihm Themata und Ideen zu geben, und je inhaltreicher und gelehrter sich ein Werk gibt, desto höher wird sein Schöpfer vom Kunsttheoretiker eingeschätzt. Der Inhalt ist natürlich ein Hauptanliegen, und die Programme der Theoretiker sind umfassend. Zunächst müssen sich die Themata und ihre Fassung ihrem Bestimmungsort anpassen; an diesen Punkt knüpfen seit dem Tridentinum nuditätenfeindliche Angriffe an. Dann aber werden diejenigen Themata hervorgehoben, welche heftige Affekte



205. G. Romano, Verklärung (Teil). Rom, Vatikan.
Phot. Alinari.

und Bewegungen darstellen und auslösen. In der Bevorzugung von Schlachten, Liebesszenen, Gastmählern, sowie Szenen schmerzlichen Inhalts meldet sich das fortgeschrittene Cinquecento. Ein wichtiges Kapitel bildet die „Nachahmung", d. h. die Einstellung zu den großen Meistern des Cinquecento. Raffael und Michelangelo sind die Leitsterne, jener als Verkünder menschlicher speziell weiblicher Schönheit, dieser als unübertroffenes Vorbild für Körperbewegung, die ganze Bewegungslehre ist vom Geiste Michelangelos durchdrungen; den Venezianern stehen die mittelitalienischen, am Ideal des disegno emporgewachsenen Theoretiker sehr skeptisch gegenüber. Correggio wird immerhin die hohe koloristische Fähigkeit zugestanden; aber seine steigende Wertschätzung in der Theorie und sein zunehmender Einfluß auf die Malerei in der zweiten Jahrhunderthälfte bedeuten eine tiefgreifende Wandlung in der künstlerischen Anschauung. — Die cinquecentistische Kunsttheorie führte nun den Anfänger nicht etwa vor die Natur, sondern vor die großen Meister der letzten Vergangenheit und vor die antiken und modernen Bildwerke; der Künstler vermöge, meinten die Theoretiker, das Beste zu leisten, wenn er das Beste, die persönliche Eigenart anderer Künstler erfasse und sich zu eigen mache, womit natürlich nur das Erlernen der Kunst, nicht das Kopieren von Bildseiten gemeint ist. Denselben eklektischen Standpunkt hat der Künstler aber auch vor der Natur einzunehmen, wenn anders er ideale Gestalten schaffen will; denn nie trägt ein Modell alle Züge der Vollkommenheit an sich. Die Kunsttheorie, wie sie im Vorhergehenden skizziert wurde, ist ein Erzeugnis der zweiten Hälfte des 16. Jhhs. und läßt die Wandlungen dieser Zeit erkennen. Aber ihre Betrachtung mußte trotzdem hier ihren Platz finden, weil sie die Anschauungen, aus denen die führenden Meister der Hochrenaissance schufen, zusammenfaßten und diese selbst zu Idealen erhoben. Es gilt daher für die Hochrenaissance wie für die auf sie folgenden Jahrzehnte, daß das künstlerische Ideal in plastischen Werten gesucht wird und daß alle malerischen Ausdrucksmittel nur plastische und räumlich klärende Aufgaben zu erfüllen haben. Das Gemälde, als dessen höchstes Lob naturalezza und vivezza, d. h. Überzeugungskraft des Vorgangs dramatische Lebendigkeit der Handlung gelten, ist jetzt gleichsam in ein höheres Dasein eingegangen, das durch die ideale Schönheit verklärt wird. Hatte sich im Quattrocento der Rationalismus auf die Eroberung des Diesseits geworfen, und sich als strenger, gewissenhafter Forscher ausgewiesen, so sucht er jetzt nach der großen, übersehbaren logisch gegliederten Form; er erzeugte im damaligen Künstlergeschlecht eine ganz erstaunliche bildliche Vorstellungsfähigkeit.

Mit seiner sich immer mehr steigernden Bautätigkeit (Julius II., Paul III., Julius III., Sixtus V.) hatte Rom den Malern die größten Aufgaben zu stellen: Fresken, dazu Altarbilder für die neuen Kirchen. Die dekorative Bedeutung nahm in dem Maße zu, als sich die Bauten vermehrten und an sie höhere Ansprüche gestellt wurden.

Das neue Dekorationssystem bedeutete einen logischen Einklang aller drei Künste und eine weitgehende Spezialisierung und Abwechslung der einzelnen Themata. Die Kirche hatte allerdings ihre festen Aufgaben; aber deren Lösungen wurden nach einem neuen Ideal durchgeführt. Es sei z. B. erwähnt, daß man in Florenz in den beiden mittelalterlichen

Kirchen Sta. Croce und Sta. Maria Novella die Altäre nach einem einheitlichen Schema durchgestaltete. Die Refektorien gingen vom herkömmlichen tiefernsten Thema des Abendmahls zu dramatischen Szenen, wie z. B. Mannalese, und zu prunkvollen Gastmählern über. Im Profanbau, den Schlössern und Palästen gehören die ruhmredigen Fresken dem großen beherrschenden Salone, während sich in den kleinern die Friese mit Historietten und Zierwerken ausbreiten. Dabei sei noch daran erinnert, daß Florenz an der flachen bemalten Holzdecke festhielt. An Umfang und an Reichtum der Beziehungen können es Vasaris Fresken im Palazzo Vecchio in Florenz mit ihrer allegorischen Verherrlichung von Großherzog Cosimo I. mit allen römischen Zyklen aufnehmen. Auch die Studierräume und Privatkapellen verlangten ihren besonderen Schmuck. Klar unterschied sich davon die Ausstattung der Villen; hier hatte die antike Götter- und Heldensage, die freie Natur, die Pflanzen- und Tierwelt ihre Heimstätte. Den Stanzen des Vatikans mit ihren gedanken- und beziehungsreichen Gemälden, die der Verherrlichung der Kirche und der regierenden Päpste dienten, stehen die Loggien mit zwar biblischen, aber von anmutigster antikisierender Dekoration begleiteten Bildern und die Villa Farnesina gegenüber. Wie fein kommt die verschiedenartige Stimmung der Gemächer der Engelsburg in ihren Fresken zum Ausdruck! Vasaris Fresken im Palazzo Vecchio in Florenz dienen der Ruhmsucht; ihre Allegorien sind so gesucht und tiefgründig, daß sie der Erklärung zum Verständnis bedürfen; der Schmuck der Gemächer in Villa Imperiale bei Pesaro dient vorzugsweise dem Genuß und der Freude. So lassen sich schließlich auch die Zuccarifresken im Schlosse zu Caprarola und in der Villa di Papa Giulio in Rom gegenüberstellen.

Eines aber haben die römischen Freskenzyklen vor den florentinischen voraus: die von Raffael und seinen unmittelbaren Schülern begonnene Verbindung von leichtem Stuck und Malerei als Fläche und als plastische und räumliche Illusion, und die reiche Mannigfaltigkeit in der Mischung von Erzählung und reiner Dekoration. Einen ganz besonderen Reiz gewähren die Einbindung der „Storiette" in Ornamentales und Figürliches zu einem Fries, die Anlage eines Gewölbes oder einer Decke und die Gliederung einer Wand. Die römische Malerei hatte hier das ursprüngliche Vorbild, Raffaels Loggien, stets gegenwärtig.

Entscheidend für diese cinquecentistische Dekorationsmalerei ist die Weiterbildung des sogenannten Illusionsstils. Das Quattrocento hatte ja die vorwiegend stoffliche, demgemäß flächenhafte Illusion des Mittelalters überwunden; seine Linearperspektive hatte die Wände und die Decke zu Ausblicken in andere Räume, ins Freie oder in die Luftregion geöffnet. Die Grenzen dieser Illusionsarchitektur pflegten klar bezeichnet zu sein, und die plastische Illusion (Figuren) war durch den Inhalt bedingt (Engel in Melozzos Sakristei) und deshalb in bescheidenem Maße verwendet worden. Die Verkürzung der in der Höhe befindlichen Figuren bereitete der Darstellung noch Schwierigkeiten (Melozzo). Die offene Decke bildete anscheinend noch die Ausnahme, während mit durchbrochenen Wänden schon sehr weit gegangen wurde. Als Zwischending zwischen Offenem und Geschlossenem mag das Laubgezweig erwähnt werden (Decke der Sala delle assi im Kastell zu Mailand).

Das Cinquecento verstärkte die plastische Illusion in den führenden Gliederungen wie in den Einzelheiten, differenzierte das ganze Verzierungssystem, wechselte zwischen offenen und geschlossenen Teilen, steigerte die Verkürzungen und wirkte noch mit Beleuchtungsgegensätzen. Durch Verstärkung der Gegensätze von flach einerseits, plastisch und tiefenräumlich anderseits gewinnt die Dekoration in ihren einzelnen Teilen an Abwechslung. Dazu werden die einzelnen Faktoren in ihrem Funktionswert genauer umschrieben. Wenn z. B. Pinturicchio in den Fresken der Libreria zu Siena die gliedernden Bögen als Rahmen, aber auch als tiefe Hallen wertete, so



206. Raffaels Schüler, Dekoration der Loggien im Vatikan. Rom.
Phot. Alinari.

gab Raffael den einfassenden Bögen in den Stanzenfresken nur die Tiefe eines quadratischen Pfeilers und sonst nur die Aufgabe der Einrahmung. Jetzt treten Säulen und Gebälk nach dem Vorbild der Baukunst stärker hervor (Fresken Sodomas in Siena; Decke Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle). Peruzzi unterstreicht an der Decke des Galatheasaals in der Villa Farnesina den Reliefcharakter seiner architektonischen Gliederung durch Schattengebung, zieht also auch die natürliche Lichtquelle in Betracht. Anderseits kommt aber auch das Leichte und Spielerische zu seinem Rechte. In der Villa Farnesina trennte Giovanni da Udine die Zwickel von den Stichkappen durch seine herrlichen Fruchtschnüre, und dachte sich die Flächen als freie Luft. In der Villa di Belcaro bei Siena wölbte Peruzzi eine Pergola über die Loggia, wohl in symmetrischer Anlage, aber leicht durchbrochen und mit Tieren durchsetzt; an der schon erwähnten Decke des Galatheasaals in der Villa Farnesina hat derselbe Maler die von Rahmen umschlossenen geometrischen Felder durchbrochen, um vor dem freien Himmel die Sternbilder zu zeigen (1511). Die einst von Girolamo da Treviso als Fries in einem Zimmer des Palazzo Venezia gemalten Herkulestaten fanden ihre Fortsetzung zunächst in Peruzzis mythologischem Fries eines Parterrezimmers in der Villa Farnesina. Die Trennung der einzelnen Szenen durch Bäume übernahm später Perino del Vaga für seinen Fries mit der Perseussage in einem Zimmer der Engelsburg. Noch sei erwähnt, mit welch genialem Geschick Raffael die Gewölbefelder seiner Loggien abwechslungsreich gestaltet; die vier kreuzweise angeordneten biblischen Bilder in ihren breiten, etwas vertieften Rahmen passen sich bald einem geschlossenen System von Grotesken und Lauben ein, oder sie wölben sich gurtartig vor dem freien Luftraum, den aufragende Säulen bezeichnen.

In Raffaels unmittelbarer Nachfolge kompliziert sich die Deckengliederung, d. h. ihre Teile vermannigfaltigen sich; zwischen Freskomalerei und Stuckrelief, Architektonischem und Figürlichem werden die Beziehungen immer reicher. Die Wände verwandeln sich mehr und mehr in dekorative Plastik. Sogar das große Fresko der Schlacht an der milvischen Brücke (Sala di Costantino, Vatikan) ist als Teppich aufgefaßt: bewegter Saum und umgerolltes Ende, und die Papstfiguren mit ihren Allegorien bedeuten vollends nichts anderes als gemalte Gruppen in vorgetäuschten Nischen. In der Sala del Consiglio in der Engelsburg reißt Perino del Vaga den Beschauer in einen wirren Taumel von lauter gemalten Gliederungen und statuarisch wie natürlich gemeinten Figuren hinein. Der



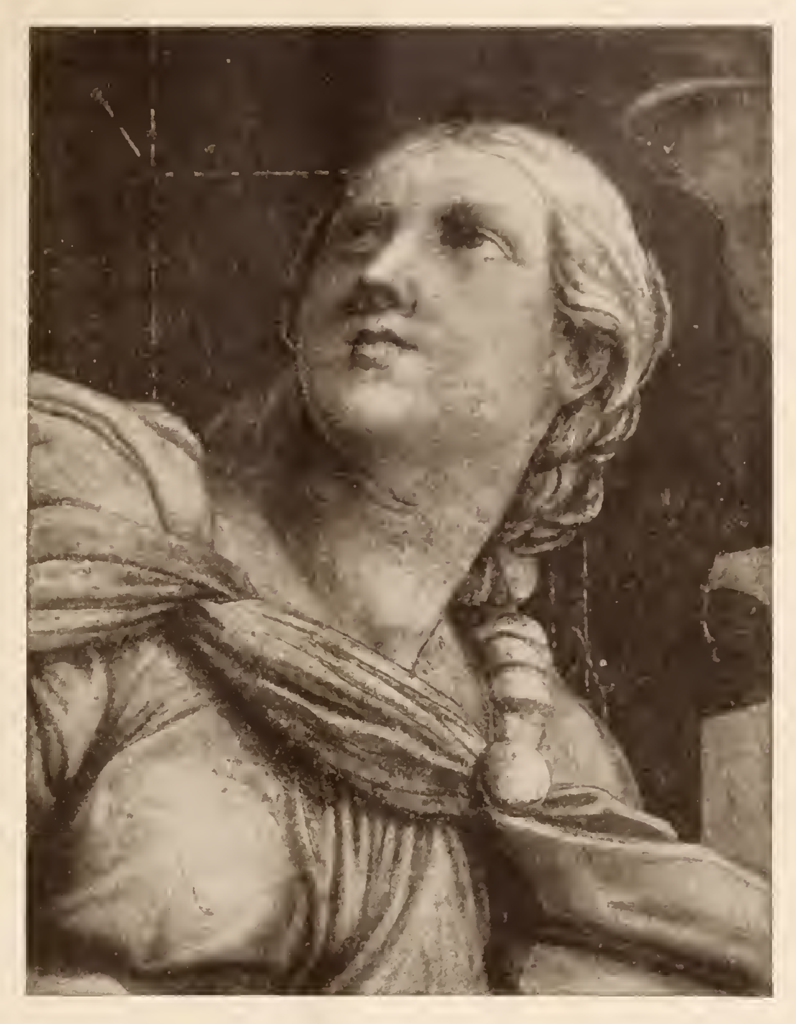
207. Perino del Vaga, Aus dem Märchen von Amor und Psyche. Rom, Engelsburg.

ursprüngliche Wandabschluß ist so gut wie ganz ausgeschaltet, während sich das Gewölbe durch die Ruhe seiner Gliederung auszeichnet. Die kompliziertere Anlage findet sich auch beim Gewölbe der „Sala della Biblioteca" ebenda und bei den Gewölben der Zimmer wie des Vestibüls im Kasino Pius IV. im vatikanischen Garten. Was damals mit rein linearperspektivischen Mitteln und schichtenmäßiger Entwicklung des Raumbildes überhaupt zu erreichen war, zeigten dann Vasari und seine Gehilfen im Farnese-Saal der Cancelleria: Während sich die gemalten Räume vertiefen, greifen ebenfalls nur gemalte Treppen scheinbar in den wirklichen Raum vor; so war die frühbarocke Raumverbindung auch auf dem Gebiet der Illusionsmalerei hergestellt.

Die Kuppelmalerei begnügte sich anfangs mit klaren architektonischen Begrenzungen, gab aber die Figuren in besserer Verkürzung als das Quattrocento (Raffaels Kuppel der Chigikapelle). Während nun Mantegna mit seiner Lösung (Reggia in Mantua) eine gewisse Nachfolge fand, brachte Correggio den unmittelbaren Ausblick in den freien Luftraum; freilich paßt sich die einheitliche Wolkenmasse, auf der seine himmlischen Heerscharen ruhen, allzu genau dem Umriß der Kuppelöffnung an, und himmlische und irdische Region sind noch scharf getrennt. Als nun Giulio Romano in der Sala dei Giganti im Palazzo del Te zu Mantua am Gewölbe den Olymp malen ließ, erreichte er durch Kombination der alten an Mantegna anknüpfenden mit der neuen von Correggio beeinflußten Auffassung nur ein unbefriedigendes und unverständliches Mischding, und die scheinbare malerische Freiheit des Gigantensturzes findet in der den Zimmerecken angepaßten Verteilung der Steinmassen wie der Figuren ihre peinlich fühlbaren Grenzen. Die Vollendung der Illusion mittels Durchdringung von Himmel und Erde war erst dem 17. Jhh. vorbehalten; das Cinquecento begnügte sich mit den Ansätzen dazu.

Zum Schluß mag als Beispiel einer fortlaufenden Ausmalung einer Villa mit dem reichen Wechsel der Themata, der Motive und Lösungen die Villa Imperiale bei Pesaro Erwähnung finden, um so mehr als die Bedeutung der daran tätigen Maler keine ausführliche Behandlung in späterem Zusammenhang rechtfertigen würde. Zu einer alten Sforzavilla baute Girolamo Genga aus Urbino (ca. 1476—1551) ca. 1530—1534 einen neuen Teil, nachdem die Instandsetzung des alten (seit 1522) vorgenommen worden war. Der Erbauer lieferte auch den Entwurf für das ganze Programm wie für die großen Historienbilder, die gewöhnlich teppichartig die Mitte des Gewölbes einnehmen, und ebenso für die Scheinarchitekturen; an diesen Teilen war er selbst ausführend beteiligt. Als Maler ist Genga nicht zu einer führenden Stellung gelangt. Seine ganze Kunst zeigt die verschiedensten unverarbeiteten Einflüsse. Von Signorelli, dem er bei den Fresken von Monteoliveto und wahrscheinlich auch in Orvieto behilflich war, wandte er sich Perugino zu, erfuhr dabei den Einfluß seines Mitschülers Raffael und unterwarf sich dann später auch dem Einfluß der florentinischen Problematiker. 1512 in Urbino in herzoglichen Diensten; 1514—1519 teilte er mit seinem Herrn dessen Verbannung in Mantua, erfuhr dann in Rom (1519)

den Einfluß von Raffaels Spätstil (Auferstehung Christi in Sta. Caterina di Funari). 1530 bis nach 1534 mit der Ausmalung der Villa Imperiale beschäftigt. Sonst war er seit seiner Rückkehr aus Rom (1522) fast ausschließlich als Baumeister tätig. Bei der Ausführung des Figürlichen hatte er als Gehilfen den Maler Raffaellino dal Colle (seit 1524 von Rom abwesend, gest. 1566; Gehilfe Giulio Romanos in Rom und Mantua; Hauptwerke in Citta di Castello). Ferner sind zu erwähnen: Francesco Menzocchi da Forlì (ca. 1502–1574) aus dem Kreise Correggios, der ebenfalls an der Ausführung des Figürlichen beteiligt war, und der Ferrarese Battista Lutero, der Bruder Dosso Dossis, als Maler stimmungsvoller Landschaften. Leider sind gerade diese von Guiseppe Gennari größtenteils übermalt und z. T. auch ergänzt worden.



208. Raffael, Sibylle. Rom, Sta. Maria della Pace. Phot. Anderson.

Im Eidsaal öffnen sich die Wände auf Landschaften Gennaris. Putti heben eine am Gebälk befestigte Draperie. Eine Scheinarchitektur von Säulen und Gebälk (Muscheln mit Girlanden in den Stichkappen) vermitteln zur Decke, wo Putti mit einer Draperie das teppichartige Historienbild umsäumen. Der Karyatidensaal bietet das Beispiel einer vollständigen Auflösung der Wand in eine Landschaft, wobei laubumrankte Karyatiden, in regelmäßigen Abständen und in Entfernung vom Beschauer aufgestellt, eine Pergola aus Zweigen tragen; auf diesen ruht, wiederum als Teppich, das Fresko mit dem Triumph Francesco Marias I. Auch im Halbbüstenzimmer öffnen sich die Wände breit nach anmutigen Landschaften. Auf dem übrig bleibenden dünnen Gebälk und den zierlichen Wandpfeilern ruht das geschlossene Gewölbe: gemalte Muscheln und Büsten als Lünettenfüllung, Grotesken für die Stichkappen, Allegorien und Planeten in den Zwickeln, in dem ovalen, von einer Fruchtgirlande umsäumten offenen Spiegel die „Krönung Karls V." als längsachteckiger ausgespannter Teppich. Anspruchsvoller, als der Name vermuten läßt, ist das Gabinetto dekoriert. Die architektonische Gliederung der Wand benützt die Karyatiden aus Raffaels Heliodorzimmer, dazu Trophäenreliefs. Mit aller ihnen eigenen Zierlichkeit umsäumen Grotesken und Ovalbildchen den rechteckigen Spiegel mit seinem Historienbild. Die Camera degli Amorini verwandelt sich in ein luftiges Gartenhaus, dessen tragende Teile aus Girlanden bestehen. Ausblicke in angrenzende Lauben sind von Nischen mit Statuen flankiert. Luteris Landschaftskunst zeigt sich hier von der besten Seite. Zwickel und Stichkappen lösen sich in anmutiges Geflecht auf, in welchem als Bezeichnung der Lünettenfelder Amorinen gemalt sind. Das Zimmer der Herkulestaten befolgt im wesentlichen das gleiche Prinzip, nur ist das anmutige Pergolamotiv auf einen festen Sockel mit gemalten Reliefs gehoben und dazu an bestimmten Stellen von geschlossenen Wandflächen mit eingelassenen Bildern flankiert. (Diese „pompejanische" Dekorationsart konnte Genga in Raffaels Badezimmer des Kardinals Bibbiena gesehen haben.) Die darüber befindlichen Lünetten enthalten die Taten des Herkules; sonst sind die Lünetten zur offenen Durchsicht gezogen, und Zwickel wie Kappen den duftigen Grotesken überlassen. Die stark übermalte Sala Grande öffnet sich auf Balkone und Landschaften; zwischen den Pilastern vertieft sich die Wand zu flachen Nischen für die in Chiaroscuro gemalten Flußgötter. In der Sala della Calunnia

triumphieren die Linearperspektive und die Lichtführung: die Wände öffnen sich zu weiten halbrunden Exedren mit allegorischen Gruppen, die sich hell vom dunkeln Grunde abheben. Gemalte Statuen treten vor ihre Nischen heraus. — Für Vasaris weitläufige Ausmalung der Gemächer im Palazzo Vecchio in Florenz mögen dessen eigene Beschreibungen als Führer dienen.

In der kurzen Epoche, die sich ungefähr zwischen 1500 und 1520 abspielt und die den Namen „Hochrenaissance“ trägt, werden die neuen Ideale der Komposition und Formenauffassung, der Farbe und Linie, der Räumlichkeit und des Tons geprägt. Rom erwirbt sich schon jetzt in Mittelitalien rasch die Führung für das ganze Jahrhundert; die großen Aufgaben, die dort erdacht wurden, bedurften auch der bedeutendsten Kräfte. Aber Florenz vermag sich als Kunststadt noch zu behaupten. Drei führende Meister beherrschen diese Epoche fast ausschließlich; jeder hat aus eigenen, durch seine Herkunft bedingten Voraussetzungen heraus an der Bildung dieses Ideals mitgearbeitet; einer von ihnen, Leonardo da Vinci, ist Toskaner, aber in Florenz zum Künstler herangebildet, der zweite, Michelangelo Buonarroti, ist selbst Florentiner und hat seine Tätigkeit im wesentlichen zwischen Rom und Florenz geteilt. Der dritte, Raffaelo Sanzio, stammt aus den umbrischen Marken, holte sich in Florenz Vielseitigkeit und begründete in Rom seinen Weltruhm.

Wölfflins Analyse der „klassischen Kunst“ ist auch heute noch grundlegend; durch ihre Gegenüberstellung mit dem ausgehenden Quattrocento gewinnt sie ganz besonders an Klarheit und Schärfe des Urteils. Unsere Aufgabe bestand nun nicht sowohl in der Betonung des Trennenden als auch der Unterstreichung des Verbindenden und in der Scheidung dessen, was dem Cinquecento im allgemeinen und der Klassik im besonderen angehört. Unter Hinweis auf die letzten Kapitel bei Wölfflin, die von neuer Schönheit und neuer Bildform handeln, und auf unsere nachfolgende eingehende Betrachtung der Hauptmeister müssen wir uns hier mit einer skizzierenden Darlegung der Hauptzüge begnügen. Der Zug zum Einfachen und Großen läutert sich in der vollkommenen Klarheit der Aufbaues. Alle Freude am Vollen, Rauschenden und Prächtigen ordnet sich dem Gesetz der Übersichtlichkeit und Logik unter. Gleich als ob man die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen erschöpft hätte, will man nur das Vollkommene; in die großen Historien wird nicht mehr jedes beliebige „interessante“ Modell zugelassen, sondern der Künstler trifft eine strenge Auswahl dessen, was in die feierliche Versammlung hineingehört. Nicht die prunkvoll überladene Kleidung, nicht der knospenhafte Reiz der Jugend und nicht die Kuriosität der asketischen Verwüstung verbürgen mehr den Eintritt in die geheiligten Bezirke sublimster Raumrechnungen, sondern voll erblühte ebenmäßige Schönheit, eine mit getragener Würde gepaarte Kraft, das kultivierte Schreiten und Gestikulieren, und ebensosehr die allgemeine, wenn auch abgestufte Anteilnahme am Vorgang. Werden die Gemälde im allgemeinen in der Figurenzahl beschränkt, so sagt dafür jede einzelne Figur bedeutend mehr als früher. Nur soweit haben die Figuren Daseinsrecht, als sie sich als Faktoren in der Kompositionsrechnung verwerten lassen. Und diese Rechnung wird mit kristallener Klarheit herausgehoben und durchgeführt. Sie erstreckt sich auf die Einordnung der Erzählung im Wandfeld, auf die Abmeßbarkeit des architektonischen wie landschaftlichen Raumes und auf den Einklang zwischen Figuren und Baulichem; letzteres hat ja die Aufgabe, die Würde der Figuren zu steigern. Diese feine Kompositionsrechnung umfaßt natürlich auch alle Beziehungen von Gestalt zu Gestalt, und bedeutet innerhalb der Einzelfigur die Abwägung der einzelnen Richtungen, besonders das Ausmaß von Horizontal und Vertikal, in der ganzen Gestalt wie im Gesicht und der Kleidung; sie dehnt sich auf die Wahl und Verteilung der Farben, der Lichter und Schatten aus und ordnet sie dem Gesetz klarer Einfachheit ein. Die menschliche Gestalt idealisiert sich; an Stelle des interessanten Individuums tritt der veredelte Typus. Selbst das Bildnis macht diese Entwicklung mit, indem die Maler, und nach

ihnen die Theoretiker den krassen, jedes Detail aufspürenden Realismus überwinden und den Menschen als Charakter und als Produkt seiner Lebensstellung auffassen. Das Einmalige und Zufällige wird zum Allgemeinen und Bleibenden. Das, was einen Menschen über den anderen hinaushebt: Würde, Klugheit, Willensstärke und Geistesbildung, das soll im Bildnis erschaut werden. Das Porträt wird zum Denkmal. Natürlich waren die Maler beim Bildnis an die Zeittracht gebunden; diese hatte aber selbst die künstlerische Wandlung vom Dünnen, Zarten, Spröden zum Ruhigen und Festen, Vollen und Schweren durchgemacht. Fliegende Knittergewänder, wehende Schleier und flatternde Haare verschwinden vor weich fallenden Gewändern und glatten Scheiteln. Alles Spröde und Harte verwandelt sich nunmehr in klangreiche Fülle. Aber im allgemeinen bevorzugte man jetzt die von der Betrachtung antiker Kunstwerke gebotene ideale Gewandung, die allen Absichten des Kontraposts leicht gehorchte. Daneben ging aber auch das später von den Theoretikern zur Pflicht gemachte antiquarische und archäologische Studium, mit dessen Hilfe die geschichtlichen Darstellungen auch geschichtlichen Wert glaubten beanspruchen zu können.



207. Raffael, Heilige Katharina. London. Brit. Mus.

Die Entwicklung der Quattrocentomalerei hatte ja auf die Eroberung des Raums, der Form und der Beleuchtung abgezielt; ohne diese mühevolle Vorarbeit wäre die Hochrenaissance undenkbar. Aber diese klärt nun das Verhältnis der Figuren zum Raum; sie duldet weder das Verzetteln noch Versperren. Sie ordnet die Beziehungen auf Grund einer dem Thema innewohnenden Logik. Die Klassik betont ebenso stark auch das plastische Ideal, aber viel folgerichtiger und zielbewußter als das Quattrocento; jene verschwommenen Übergänge von flachem Relief zu einer mit allen Mitteln erzwungenen Dreidimensionalität fallen fort. Der Eindruck der Vollkörperlichkeit der menschlichen Gestalt wird mit ruhigeren, gleichmäßigeren und wesentlicheren Ausdruckswerten erreicht: die Maler bringen nur wenige, aber maßgebende Richtungen und Linien und führende Formen, welche ebensosehr dem Tiefeneindruck wie der Flächenausbreitung gerecht werden. Rückgrat der körperlichen Wirkung bildet der jetzt zum Gesetz erhobene Kontrapost, d. h. der Ausgleich des Körpergewichts bei ungleicher Lage der Glieder (s. o.). Als Musterbeispiele mögen schon hier Raffaels heilige Katharina und Michelangelos Figuren an der Decke der

Sixtinischen Kapelle genannt werden. Überhaupt würdigt man die Schönheit des nackten Körpers weit mehr als früher; man stellte ihn häufiger dar, und damit näherte sich die Hochrenaissance dem klassischen Altertum so sehr, daß sie „eine Zeitlang Auge in Auge sahen". Das neue Ideal fand in der klassischen Skulptur seine Bestätigung, und die Ausstattung der Paläste und Villen mit heiteren mythologischen Szenen bedeutete den Kultus der idealen Nacktheit. Die Statuen und Reliefs zeigten die ideale Schönheit; Vitruv lehrte die Proportionen.

Die Plastizität findet in der Modellierung, d. h. Belichtung ihre Förderung; aber diese Lichtführung muß den großzügigen Aufbau und die Stärke der Form betonen, sie darf nicht mehr planlos umherirren und den organischen Zusammenhang zerreißen. So dient auch die Farbe, in starken, eindrücklichen Flächen (natürlich mit Abtönung) aufgetragen, zur Klärung der Einzelfigur wie des großen Historienbildes. Raffael betont den symmetrischen Bau seiner Stanzenfresken mittels der Komplementärfarben.

Die Schaffung der wissenschaftlichen Grundlage durch Leonardo da Vinci.

Im Dreigestirn der weltberühmten Hochrenaissancemaler ist Leonardo der älteste, er hat ungefähr zwei Jahrzehnte lang die Entwicklung der florentinischen Malerei in der zweiten Jahrhunderthälfte erlebt. Rein chronologisch betrachtet, müßte seine Wirksamkeit noch dem letzten Hauptabschnitt eingereiht werden; denn eine Reihe seiner bedeutendsten Werke entstand vor der Jahrhundertwende, und die späteren uns bekannten drängen sich ins erste Jahrzehnt des Cinquecento zusammen. Aber auch rein küstlerische Beobachtungen zeigen ihn noch tief im Quattrocento verwurzelt; seine Auffassung geht in Theorie und Praxis auf möglichst große Mannigfaltigkeit aus; nach Leonardos Anleitung und nach seinen Ausführungen soll der Künstler Herr der Natur sein. Aber zu dieser souveränen Stellung gelangt er nur durch sorgsamste und gewissenhafteste Beobachtungen der Objekte und der Vorgänge in der Natur. Nichts hat Wert, das nicht durch eigene Erfahrung erworben wurde. Leonardo war nicht nur Künstler, nicht nur Maler, Plastiker, Architekt und Musiker, sondern auch Forscher und Denker. Er erhebt den florentinischen Forscher- und Experimentiergeist zur Universalität. An der Persönlichkeit Leonardos haben die Naturwissenschaften, die Medizin und die mathematischen Wissenschaften noch weit größeren Anteil als die bildenden Künste; Leonardos Entwicklung entschied sich zu ihren Gunsten. Die Schilderung der Universalität muß freilich den Leonardo-Monographien vorbehalten bleiben; aber so wie die Dinge nun einmal sind, läßt sich der Maler vom Theoretiker und dieser vom Forscher und Denker nicht trennen. Von keinem großen Maler der neueren Zeit haben sich so wenige beglaubigte Gemälde erhalten wie von Leonardo. Ergänzend tritt freilich eine Fülle von Zeichnungen in Blei, Feder, Kreide und Rötel hinzu, die über künstlerische Absichten und den reichen Entwicklungsgang einmal gefaßter Aufgaben unterrichten; viele von ihnen müssen uns nebst den Schulkopien verlorne Werke des Meisters ersetzen. Die Grundlage zum Verständnis seiner Kunst bietet aber erst das sogenannte Buch von der Malerei, eine in Abschriften erhaltene, äußerst umfangreiche Sammlung von Bemerkungen und Erörterungen, die als Bausteine zu einer umfassenden Theorie der Malkunst dienen sollen und den schlagenden Beweis der naturwissenschaftlichen Grundlage von Leonardos Kunst liefern. Albertis vereinzelte Anleitungen für Maler baute Leonardo zu einem durchaus systematischen Unterricht aus; nicht nur, daß er vom Maler Allseitigkeit verlangt, sondern er vermittelt ihm die nötigen Kenntnisse, um zu dieser Allseitigkeit zu gelangen.

Indem er bei allen Beobachtungen nach der Ursache fragt, gelangt er zur Schaffung der naturwissenschaftlichen Grundlage für die Malerei; durch sein unermüdliches Streben nach Naturerkenntnis auf experimentell methodischem Wege hat er der Kunst diejenigen Grundlagen geliefert, die allein Wahrheit und bleibenden Wert verbürgen. Leonardo verlangt vom Künstler vollstes Verständnis der Naturerscheinung, und jede künstlerische Schöpfung soll an Hand des Naturvorbilds überprüft werden. Durch die ungeheure Weite seines Gesichtskreises hat er die Wissenschaften gefördert und die Grundlage der darstellenden Künste erweitert und gefestigt. Als erster stellte er die inneren Organe des menschlichen Körpers richtig dar; als erster trieb er vergleichende Anatomie und Physiologie. Wie kein Künstler vor ihm ist Leonardo der Schädelbildung und dem Ausdruck, namentlich aber den Profillinien bei Alter und Jugend, Mann und Weib nachgegangen; zahlreiche Blätter enthalten solche interessante Profilstudien; da erfaßt er die Zartheit und Lieblichkeit der weiblichen Erscheinung genau so trefflich wie die Schönheit des Jünglings und die reich modellierten bewegten Züge des Greises. Gefurchte Stirnen, Hakennasen, vorgeschobene Unterlippen, vorspringendes Kinn in Profilansichten, überhängende Nasen, breiter, fest geschlossener Mund mit scharfen Mundwinkeln, aber auch die sonnige Schönheit des jugendlichen Antlitzes und der Reiz geschmeidiger Bewegungen, die verklärte Mutterfreude der Madonna, sinnvolles Neigen des Kopfs und frisches Gradeausblicken, all das sind die Elemente, mit welchen Leonardo die willkürliche und unsystematische Typensammlung des Quattrocento überwand. Solche Interessen führten ihn auch zur Darstellung von Karikaturen — von seinen Charakterköpfen zu diesen ist kein großer Schritt mehr — und zu jugendlichen Wesen, die aus beiden Geschlechtern gemischt sind.



210. Leonardo, Hieronymus (Teil). Rom, Vatikan.
Phot. Alinari.

Der Wert von Leonardos Malerbuch bleibt ein unermeßlicher, mögen auch die Erfahrungen seiner Vorgänger darin mit aufgenommen sein, mögen auch einzelne Schlußfolgerungen veraltet, mögen einzelne Vorschriften selbstverständlich und pedantisch erscheinen.

Leonardo verwirft alles An-der-Oberfläche-haften-Bleiben, alles Sammeln von auffallenden Äußerlichkeiten. Eine überzeugende Darstellung des menschlichen Körpers ist nur möglich, wenn bei jeder Bewegung die Verlängerungen, Verkürzungen, Spannungen und Schlaffheiten beobachtet, wenn die Maßverschiedenheiten der Gliedmaßen bei den verschiedenen Altern aufs genaueste untersucht werden. Studien über das Gleichgewicht des Körpers haben jeder Bewegungsdarstellung vorauszugehen. Verdeutlichung des Sinnes jeder Handlung sei der Zweck jeder Aktion, und darum dürfen die Falten die Glieder nicht zerschneiden, sondern sie haben sie in ihrer Funktion zu unterstützen, ideale Gewandung gelangt zu neuer Wertschätzung. Nur die vollste Beherrschung aller Bewegungsmöglichkeiten verbürgt künstlerisch wertvolle Kompositionen. Leonardo ist der erste, der theoretisch von der Bewegung handelt. Mensch und Seele bilden die Hauptthemata der Kunst; Bewegung



211. Leonardo, Madonna i. d. Grotte (Teil). Paris, Louvre.
Phot. Alinari.

und Mienen sollen dem Seelenzustand der an der Handlung Beteiligten entsprechen, und um dieses höchste Ziel zu erreichen, soll der Maler unablässig die Menschen in ihrem Tun beobachten, ihre Stellungen und Mienen rasch aufzeichnen und hernach die Beobachtungen am Modell nachprüfen. Mit seinem Rüstzeug von Kenntnissen seelischer Reflexe im Körperlichen hob er sein Abendmahl so weit über die gleichen Darstellungen seiner Vorgänger hinaus. Wohl soll der Maler seine Gruppen durch Gegensätze in Alter, Haltung, Tracht der Figuren beleben, aber diesen Verschiedenheiten soll der Ausgleich nicht mangeln.

Auch darin spricht aus ihm der Florentiner, daß er die Reliefwirkung einer Gestalt höher als ihre Farbigkeit einschätzt; alle dunkle Profilierung ist unkünstlerisch; durch Licht und Schatten, die weich ineinander verlaufen sollen, müssen sich die Figuren vom Hintergrund abheben. Sein Helldunkel ist durchaus plastischer Natur; um plastischer Formengebung willen lichtet er die Schatten durch Halblichter und Reflexe auf. Im „Malerbuch“ erörtert Leonardo mehr Farbprobleme, als in seinen nachweisbaren Werken zur Anwendung kamen. Erschöpfend handelt er über Reflexlichter; in Ergänzung der Tat Piero della Francescas verfaßte er als erster eine ausführliche Schattenkonstruktionslehre. Er beobachtete, wie die Farben sich gegenseitig steigern können, wie eine Farbe an der Grenze einer anderen besonders stark wirken kann, wie das Volumen durch Überstrahlung aufgezehrt wird, und wie eine Gestalt im Nebel größer erscheint als sonst. Er ahnt die Bedeutung der Komplementärfarben, und aus dem Satz, jede Farbe komme nur auf der Lichtseite eines Körpers im vollsten Maße zur Geltung, möchte man vermuten, Leonardo habe auch den Lichtcharakter der Farbe geahnt. Blaue Schatten auf weißen Körpern sind ihm durchaus geläufig, und wie ein Künstler des 19. Jhhs. verlangt er, daß Figuren, die als im Freien befindlich dargestellt sind, auch im Freien, d. h. in diffusem Licht gemalt werden. „Ein schönes Schauspiel gibt die Sonne, wenn sie im Untergang steht und alle hohen Gebäude der Städte und Ortschaften sowie die hohen Bäume im freien Feld beleuchtet und mit ihrer Farbe färbt. — Was sich von diesen Dingen aus der Tiefe erhebt, wird von den Sonnenstrahlen getroffen und färbt sich, wie gesagt, in deren Farbe. Du mußt daher die Farbe nehmen, mit der du die Sonne malst, und hast davon in alle die andern hellen Farben zu tun, mit welchen du deinen Körpern Licht gibst.“ (Buch von der Malerei, ed. Ludwig, Nr. 479.) In eingehendster Weise erörtert er die Luftperspektive und gibt sich über alle möglichen Beleuchtungen genaueste Rechenschaft, d. h. er stellt als erster seine Untersuchungen über das Licht auf physikalische Grundlage. Seine grundlegenden Beobachtungen an Pflanzen hinzugenommen, läßt sich sagen, Leonardo sei der erste Theoretiker der Landschaftsmalerei gewesen; Beobachtungen von Seestürmen und Gewittern trägt er mit hinreißender Anschaulichkeit vor. Nachtstücke sind durch Feuerbeleuchtung zu erhellen: auch darin deutet Leonardo auf das 17. Jahrhundert voraus. Auf Leonardos Ausführungen baute Giovanni Paolo Lomazzo seinen „Frattato dell’arte della Pittura, Scultura et Architettura“ und seine „Idea del Tempio della Pittura“ auf (Milano 1585, 1590). Er bildet seine Kompositionslehre weiter aus, verzichtet aber auf die strenge Naturbeobachtung Leonardos.

Hat Leonardo der Malerei nur Handlangerdienste geleistet? Hat er sich damit begnügt, den Umfang der von den Florentinern gemachten Forschungsresultate durch Präzision zu vertiefen und durch Neues zu erweitern? — Einzelne Lehrsätze des Traktats beanspruchen die Bedeutung prinzipiell neuer Anschauungen; dazu gehören vor allem die Einheit von Empfindung

und Aktion, der harmonische Ausgleich der Gruppen, der nur schrittweise und durch fortgesetzte Versuche zu erreichen ist, gehört die Echtheit von Körper und Gewand und die Hervorhebung des Kontraposts, die Ablehnung bunter Schaupracht und synchronistischer Darstellungen mit verschiedenem Augenpunkt, die Ablehnung der Gleichförmigkeit, in welcher nur der Maler sich spiegle, und vieler anderer quattrocentistischer Eigenarten. Auch der Hinweis auf die klassische Kunst als Muster organischer Durchführung der Gewandung mag symptomatisch gewertet werden. Dasjenige aber, was ihn am sinnfälligsten zum Cinquecentomeister erhebt, die natürlich inhaltlich begründete, einfach geometrische Bildkonstruktion mit Raumpyramide auf Kreisgrundriß oder die nach geometrischer Teilung vorgenommene Gruppierung einer größeren Figurenzahl, das zeigen nur seine Werke.



212. Leonardo, Madonna und Katze. London. (Nach Seidlitz.)

Damit, daß Leonardo alle Voraussetzungen naturwahrer Darstellung ab ovo erörterte und in seinen Werken zur Anschauung brachte, drang er viel tiefer in die Gesetze der darstellenden Künste ein als die übrigen Quattrocentisten, und aus diesen bis jetzt höchstens geahnten aber nicht erschlossenen Tiefen holte er die Kraft, der Kunst mit neuen Darstellungsmitteln auch neue, klare, feste und großzügige Gesetze zu geben.

Biographisches. 1. Jugendzeit. Leonardo — früher Lionardo geschrieben — wurde 1452 in Vinci bei Empoli als Sohn des Notars Piero da Vinci (gest. 1504) und eines Bauernmädchens namens Caterina geboren; seine früheste Jugend verbrachte er im Hause der Großeltern in Vinci. Im Laufe der sechziger Jahre mochte er nach Florenz übergesiedelt und ins Atelier Verrocchios eingetreten sein; 1472 wurde er in die Compagnia di S. Luca eingeschrieben. Im Atelier Verrocchios, in welchem er noch 1476 nachzuweisen ist, übte er sich nach Vasaris Mitteilung in Malerei und Plastik. Erhalten sind nur der ebenfalls umstrittene Engel auf dem Taufbild Verrocchios und die 1473 datierte Federzeichnung. Verloren sind der Karton mit Adam und Eva sowie das Medusenhaupt, beides nach Vasaris Erzählung Wunderwerke des Realismus. Zu Ende 1478 begann Leonardo zwei Madonnenbilder: mit diesen jetzt verlornen Werken dürfen wohl die Zeichnungen für die „Madonna del gatto“ und die „Madonna del fiore“ in Zusammenhang gebracht werden. In der Madonna der Münchner Pinakothek sieht die Forschung heute eine cinquecentistische Kopie eines verlornen Originals. Der Auftrag für ein Altarbild in der Bernhardskapelle des Palazzo Vecchio war 1477 an Piero Pollajuolo übertragen worden. 1478 erhielt ihn Leonardo; Zeichnungen beweisen, daß sich Leonardo an die Arbeit machte, am 15. III. 1478 erfolgten sogar Zahlungen, aber Leonardo führte das Werk anscheinend nie aus; an seine Stelle traten 1483 Domenico und später Ridolfo Ghirlandajo. Kein anderes Interesse als das des Ausdrucksrealismus mag ihn bestimmt haben, den am 23. XII. 1479 gehängten Baccio Bandini, einen Teilnehmer der Pazziverschwörung, nach der Exekution zu zeichnen. 1481 übernahm er von den Mönchen von S. Donato di Scopeto den Auftrag für ein Altarbild; es handelt sich um die unvollendete Anbetung der Könige (Uffizien), in welcher er nach seinem ersten Mailänder Aufenthalt nur noch einige Figuren und Gruppen im Hintergrund hinzufügte.

2. Mailänder Aufenthalt. Mitteilungen über die Regierungstätigkeit des Herzogs Lodovico il Moro mochten Leonardo veranlaßt haben, sich diesem Fürsten in einem langen Schreiben in erster Linie als Techniker und Ingenieur zu empfehlen. Wahrscheinlich berief ihn dieser eigens zur Herstellung des großen Reiterdenkmals für Francesco Sforza. Die Übersiedelung fiel wohl in das Ende 1482. Am 28. IX. 1481 war nämlich Leonardo noch in Florenz. Einige Zeit vor dem 25. IV. 1482 mußte er in Mailand sein; denn an diesem Tage wurde der Kontrakt mit der Confraternità della Madonna della Concezione für ein Altarbild unterzeichnet; es handelt sich um die Madonna in der Felsgrotte, die Leonardo zusammen mit den Brüdern Ambrogio und Evangelista de Preda erst

1508 vollendete. Dieses Altarbild, das so deutlich das Gepräge Predas zeigt, befindet sich heute in der National Gallery in London; zu diesen gehören die im Vertrag ausdrücklich genannten Musikengel von Ambrogio de Preda. Die Madonna in der Felsgrotte im Louvre (Vièrge aux rochers) dagegen ist eine Originalschöpfung von Leonardos Hand (Tafel V). Nach Poggis ansprechender Vermutung stand sie ursprünglich auf dem Hochaltar, wurde dann aber von der Confraternità dem französischen Geschäftsträger in Mailand, Herrn von Chaumont, 1506 gegen eine Replik (Londoner Exemplar, 1508 vollendet) überlassen; denn sie befand sich seit der Zeit Franz' I. in Frankreich; das Londoner Exemplar dagegen wurde 1584, 1674 und 1784 auf dem Altar der Bruderschaft gesehen und beschrieben; seit 1785 in England, seit 1880 in der National-Gallery in London.

Am Mailänder Hof konnte Leonardo seine vielseitigen Gaben entfalten: als Ingenieur und Techniker war er dem Herzog bei der Bebauung des Landes und einer Reihe von Bauwerken von Nutzen. Als vortrefflicher Musiker fand er ebenda die geeignete Umgebung. Auch die Anordnung prunkvoller Feste und die Leitung von Schaustellungen lag in seiner Hand. Hier dürfte Leonardo das umfangreiche Material zum Trattato della pittura verfaßt haben, von welchem schon im 16. Jhh. zahlreiche Abschriften verfaßt wurden. Juli 1487 bis Januar 1488, ebenso Mai 1490 war er mit dem Modell für den Vierungsturm des Mailänder Doms beschäftigt; im Juni 1490 war er mit dem Sienesen Francesco di Giorgio Martini in Pavia, um über den dortigen Dombau zu beraten, später war er mit Projekten für den Umbau des Doms von Piacenza beauftragt. Im Januar 1491 ordnete er die Giostra des Galeazzo Sanseverino für die Doppelhochzeit der Beatrice d'Este und Bianca Sforza an. Als Dekorateur war er in den Schlössern von Pavia und Vigevano tätig; 1498 malte er im Kastell zu Mailand die Sala delle assi aus: verschlungenes Gezweig mit Bändern und Wappen (vollständig erneuert). Die Bildnisse der Cecilia Gallerani und Lucrezia Crivelli haben als verloren zu gelten. Im Jahr 1495 war er zum erstenmal im Refektorium von Sta. Maria della Grazie tätig: Bildnisse des Herzogspaars mit den Söhnen Massimiliano und Francesco in der großen Kreuzigung des Donato Montorfano (schlecht erhalten). Gegenüber befindet sich das Abendmahl, begonnen wahrscheinlich nach 1495, fertig 1498. Über den Fortgang der Arbeit berichten Bausello und Vasari. Letzterer nahm in die Ausgabe von 1564 die Anekdote mit dem Prior auf Grund von Giraldi Cinthios Discorsi intorno al Comporre dei Romanzi. Venezia 1554. Zu diesem Fresko sind Vorstudien zu der Komposition als Ganzes wie zu einzelnen Apostelköpfen erhalten, dagegen keine eigentlichen Kartons. Über dem Abendmahl befinden sich drei Lünetten mit Wappenschildern in Girlanden. Da Leonardo sein Werk in Öltempera auf die Mauer malte, setzte der Verfall durch Abblättern der Farbe schon sehr bald ein (1517). Wiederholte Restaurierungen (1726, 1770 und 1854—55) suchten zu retten, was zu retten war; die einzig einwandfreie Restaurierung (Reinigung von Schmutz und Übermalung und Befestigung der gelockerten Teilchen) nahm 1908 Luigi Cavenaghi vor. Dabei stellte sich heraus, daß die Köpfe der Apostel fast gar keine Übermalung zeigten. Daß das Abendmahl als klassisch galt, beweisen die ungezählten Kopien, deren Menge um so verständlicher erscheint, als ja der Verfall des Originals augenscheinlich war. Das Mißlingen des Gusses des Bronzedenkmals, der Einfall der Franzosen und die damit verbundene Gefangennahme des Herzogs veranlaßten Leonardo, Ende 1499 Mailand zu verlassen. Als Schüler hatten sich ihm angeschlossen: Francesco Melzi (geb. ca. 1493, gest. 1570; er hat später den Meister nach Rom und nach Florenz begleitet, und Salai (zuerst 1494 erwähnt, fast immer in der Umgebung Leonardos; vielleicht identisch mit Gian Giacomo dei Caprotti).

3. Florentiner Aufenthalt, 1500—1506. Im März 1500 weilte Leonardo in der Eigenschaft eines Kriegsingenieurs in Venedig; im Februar oder März war er in Mantua und zeichnete daselbst das Bildnis der Markgräfin Isabella in roter und schwarzer Kreide. Am 24. April 1500 war Leonardo in Florenz anwesend. Über seine Tätigkeit gibt der Briefwechsel zwischen der Markgräfin Isabella d'Este und Fra Pietro da Novellara (März bis April 1501) den besten Aufschluß. Wir erfahren daraus, daß die Markgräfin umsonst auf ein Werk aus der Hand des Künstlers, nämlich das Bildchen eines Jesusknaben, wartete, weil er andere Aufträge hinzog und seine künstlerische Tätigkeit oft durch mathematische Studien unterbrach; damals fertigte er plastische Modelle für regelmäßige und unregelmäßige Körper. Nebenher gingen eingehende anatomische Studien, die er im Hospital von Sta. Maria Nuova an sezierten Leichen vornahm. Eine „Madonna dei fusi“ für Florimond Robertet, ebenso ein Bildnis der Ginevra dei Benci (1500) sind verloren. Sein Hauptwerk war die heilige Anna Selbdritt. Im Jahr 1501 entstand der heute verlorene Karton zum Louvrebild, das er in dieser oder erst in der zweiten Mailänder Periode mit Hilfe von Schülern ausführte. Der etwas abweichende Karton der Royal Academy in London ist wohl ungefähr gleichzeitig entstanden. Dieses Werk war als Altarbild für die SS. Annunziata bestimmt; da Leonardo den Karton mit nach Mailand nahm, führten 1503 und 1505 Filippino Lippi und Perugino den Auftrag aus. Im Sommer 1502 unternahm Leonardo eine ingenieurwissenschaftliche Reise: In Piombino besichtigte er die Austrocknung der Sümpfe, traf dann Vitellozzo Vitelli bei seinem Unternehmen gegen Arezzo. Am 30. Juli 1502 weilte er in Urbino, am 8. August 1502 in Rimini, am 10. und 15. August in Cesena. Vom 18. August datiert das Schreiben Cesare Borgias, in welchem

er die Kommandanten seiner Festungen aufforderte, dem Künstler als seinem Architekten und Ingenieur zur Besichtigung der Festungen freien Durchzug zu gewähren. Am 6. September 1502 weilte Leonardo In Cesenatico, am 4. März 1503 wieder in Florenz. In den Juli dieses Jahres fallen Nivellierungsarbeiten am Arno. Damals begann er auch das Bildnis der Mona Lisa del Giocondo (geb. 1479, 1495 mit Francesco di Bartolommeo di Zannobi del Giocondo vermählt), und im Oktober 1503 den Karton zur Anghiarischlacht für den großen Saal im Palazzo Vecchio. Sein Atelier hatte der Maler in der Sala del Papa im Kloster Sta. Maria Novella. Zahlungen erfolgten vom 28. Februar 1504 bis zum 31. Oktober 1505; am 28. Februar 1505 wurde das Gerüst im großen Saal aufgeschlagen. Das Fresko selbst verdarb er durch unglückliche technische Versuche; von der ganzen Komposition ist nur die Mittelgruppe, der Kampf um die Fahne, durch eine spätere Kopie und durch den Stich Edelincks auf Grund einer Rubens zugeschriebenen Kopie bekannt (Louvre). Am 25. Januar 1504 nahm Leonardo an der Beratung über die Aufstellung von Michelangelos David teil. Neue, aber stets vergebliche Mahnungen von seiten Isabellas erfolgten 1504 und 1506; am 30. August dieses Jahres erhielt Leonardo einen dreimonatlichen Urlaub, um vorübergehend in den Dienst von Charles d'Amboise, des französischen Gouverneurs in Mailand, zu treten.

4. Letzte Periode. Aufenthalt in Mailand, Rom und Frankreich. In Mailand hatte er sich zunächst mit dem (auch nie ausgeführten) Reiterdenkmal für Gian Giacomo Trivulzio zu befassen. Durch den Gouverneur unterstützt, blieb Leonardo zunächst bis Dezember 1506, dann noch bis in den Herbst 1507 daselbst. Am 5. Juli weilte er in Vaprio, am 14. September 1507 traf er, wenn auch nur für vorübergehenden Aufenthalt, in Florenz ein und nahm beim Bronzegießer Rustici Wohnung. Am 23. April 1508 schrieb er an den Gouverneur, daß er zwei Madonnenbilder für den König von Frankreich fertig gemalt habe. Vom Juli 1508, in welchem Monat das vom König ausgesetzte Gehalt beginnt, bis zum 24. September 1513 weilte er in Mailand; hier genoß er mehr Freiheit als in Florenz, war nicht mit lästigen Geschäften überbürdet und nicht den Feindseligkeiten Michelangelos ausgesetzt, wozu noch kam, daß er in Florenz mit seinen Brüdern Prozeß führen mußte. In Mailand betrieb er seine Studien über Hydraulik, Flugzeug und Vogelflug. Seine anatomischen Studien förderte die Zusammenarbeit mit Marc Antonio della Torre.

Mit dem genannten Datum 1513 zog Leonardo in Begleitung von Melzi und Salaï nach Rom, wo am 11. Mai Leo X. gewählt worden war. Dort begann er im Dezember unter Leitung des Architekten Giuliano Leno eine Reihe von Arbeiten im Vatikan, hatte aber am Hofe Leos viel unter Neid und Rivalität zu leiden. Während seines bis 1516 dauernden römischen Aufenthalts entstanden zwei heute verlorene Gemälde für den Sammler Baldassare Turini von Pescia. In den August 1516 fallen Messungen an der Peterskirche. Gegen Ende des Jahres mag er in Frankreich angekommen sein. Hier erhielt Leonardo vom König das Schlößchen Cloux bei Amboise als Wohnung angewiesen; dort wird er zum erstenmal am 14. Mai 1517 erwähnt. Am 10. Oktober 1517 besuchte ihn der Kardinal Luigi von Aragon. Der Künstler war dort offenbar am wenigsten mit Malerei, sondern mit Festdekorationen und mit der Anlage des Kanals von Romorantin beschäftigt. Am 23. April 1519 verfaßte Leonardo sein Testament, am 2. Mai 1519 starb er; seine Überreste wurden am 12. August im heute zerstörten Kreuzgang von S. Florentin in Amboise beigesetzt.

Jugendperiode bis ca. 1480. Die Tätigkeit in Verrocchios Werkstätte war in mehrfacher Hinsicht von Wert. Leonardos Talent erfuhr hier eine gründliche und solide Schulung; der junge Künstler wurde mit verschiedenen Techniken vertraut, und der ausgedehnte Besuch, dessen sich das Atelier erfreute, brachte ihn mit vielen Gleichalterigen zusammen. Aber außerdem ist zu berücksichtigen, welche Fülle der stärksten Anregungen Leonardo aus dem Gesamtbild des künstlerischen Lebens in sich aufnahm. Die wenigen Gemälde, die größere Anzahl von Zeichnungen und die Mitteilungen Vasaris und des Codex Magliabecchianus zusammengenommen lassen diese Periode als von einem erobernden, frisch aus- und zugreifenden, stets an neuen Themata sich erprobenden Realismus erkennen und der infolgedessen verschiedenartige Elemente aufweist. Bei Verocchio lernt er peinliche Genauigkeit, aber auch Anmut und Frische, Antonio del Pollajuolo zeigt ihm den Ausdruck der Leidenschaft.

Mit den in Ton modellierten lachenden Frauenköpfen sowie den Kinderköpfen, und mit jener auf eine Feigenholzscheibe gemalten, aus einem Haufen Reptilien und Insekten bestehenden Medusa, die Gift, Feuer und Rauch von sich gab, waren schon für seine künstlerischen Anfänge die Pole des bezaubernd Anmutigen und des Grausigen abgesteckt. Von des Künstlers liebevollem Fleiß zeugten die auf dem Paradieskarton gemalten Palmbäume mit allen Verkürzungen der Blätter und Aussichten des Gezweigs, sowie die in Schwarz und Weiß mit spitzem Pinsel kopierten Gipslappen, die Leonardo zum Studium des Faltenwurfs über Tonfiguren legte. Die Glaubwürdigkeit



213. Leonardo, Landschaft. Florenz, Uffizien. (Nach Seidlitz.)

von Vasaris Bericht bestätigt die Gewandstudie (Windsor), die nicht nur ein Muster an Genauigkeit und Sorgfalt darstellt, sondern in ihrer Großzügigkeit und Betonung des Wesentlichen weit über Verrocchio hinausdeutet. Die beiden Taufengelchen selbst bezeichnen den Unterschied zwischen materieller und geistiger Auffassung: durchdrungen von Andacht, in schmiegsamer Körperhaltung, mit feinsten Zügen, in stofflich sorgfältigster Unterscheidung der Bekleidung, mit Freilassen des beschäftigten Arms und schließlich überaus weicher Modellierung, wenn auch noc. nit quattrocentistischer Ausführlichkeit, so gi sich Leonardos Engelchen als eines neuen Geis Kind. Die von Jens Thiis vorgenommene Zusch ibung an einen anonymen Schüler Verrocchios ver nicht zu überzeugen. Sie trifft nur für gewis erlichkeiten, aber nicht für die Qualität zu. I rzeichnung von 1473 (Landschaft; Uffizien) ist wohl in der Weite des Prospekts, dem Vielerlei der Motive Gegensatz von Berg und Ebene ganz in ihrer Zeit verwurzelt, aber Leonardo erfaßte das Landschaftsb atmosphärisch, malerisch; weich fließen Licht und Schatten ineinander über. Diese malerische Anschauung spricht in hervorragendem Maße auch aus der etwas später entstandenen Rötelzeichnung mit einem sich entladenden Gewitter (Windsor). Hinsichtlich der Verkündigung an Maria (Uffizien) deutet eine Vorstudie für den erhobenen Arm des Engels (Oxford, Christ-Church) wenigstens auf Mitarbeit Leonardos, während das Bild als Ganzes heute noch als rätselhaftes, verschiedenartige Einflüsse umfassendes Produkt der Werkstätte Verrocchios gelten muß. Die Verkündigung im Louvre dagegen offenbart Leonardos Geist im seelischen Gehalt, in den Beziehungen der Figuren untereinander und zur Umgebung, in der Klarheit und Stofflichkeit des Gefälts und in er Naturwahrheit der Engelsschwingen. Verschiedene Zeichnungen für Madonnen beweisen, wie Leonardo damals nit dem Gruppenproblem rang, wie von einfachen Haltungen zum reichen Kontrapost gelangte und die Bildtei in immer engere Beziehungen zueinander brachte. Die Gruppe von Zeichnungen zur Madonna del fiore fand ihren Abschluß in der sogenannten Bénois-Madonna der Eremitage zu Petersburg, die wahrscheinlich unter weitge nder Mitwirkung von Schülern entstand.

Zweite Periode (ca. 1480—1500). Zusammenfassung zu größeren figürlichen Kompositionen. Für die meisten von ihnen ist eine größere Anzahl vorbereitender Studien vorhanden. Sie zeigen, wie Leonardo, entsprechend seinen im Traktat geäußerten Ansichten, Studien nach dem Leben allmählich in seine Kompositionen verwob; deutlich geht daraus hervor, daß er sich bei jedem Thema zuerst Rechenschaft ablegte, welche seelische Stimmung ihm zugrunde liege und welche äußere Situation durch sie ausgelöst werde. Dadurch, daß er solche in möglichst großem Umfange beobachtete und mit von Leben zitternder Feder aufzeichnete, erhalten seine Werke die ihnen innewohnende Überzeugungskraft. Die Entwürfe zeigen auch meistens nackte Figuren; der nackte Körper ist für Leonardo die unentbehrliche Voraussetzung für künstlerische Glaubhaftigkeit. Er ließ sich keinen Charakterkopf entgehen. Ja, die Deutlichkeit der Mimik und Gebärdensprache war ihm so wichtig, daß er die eingehende Beobachtung der Taubstummen empfahl.

Der Anbetung der Könige (Uffizien) sind Skizzen für eine Anbetung der Hirten vorausgegangen; eine Fülle von Eindrücken und Einfällen, rasch hingeworfen und wenig modelliert, beweist das vorhin Gesagte; für Leonardo sollte jede Figur eines Bildes als lebendige Gegenwart wirken; lange und gründlich hat er alle Einzelfiguren und Gruppen durchstudiert, bis die Komposition von allen Dissonanzen frei war. Der Greis im Philosophenmantel auf der linken Bildhälfte war ursprünglich ein zuschauender Hirte. Eine geschlossene Komposition zeigt die Zeichnung Galichon im Louvre; in glühender Andacht drängen sich nackte und bekleidete Figuren um die Madonna; hinter ihr bietet die Stallruine Platz für das figurenreiche Gewimmel des Trosses. Aber Leonardo vollzog bis zur endgültigen Fassung noch höchst wichtige Änderungen. Die mehr reliefmäßige Anordnung der Hauptgruppe dort



Leonardo da Vinci, Madonna in der Felsgrotte
Paris, Louvre







214. 215. Leonardo da Vinci, Studien zum Epiphaniasbild und Abendmahl. Hamburg, Kunsthalle. Paris, Louvre. (Nach Seidlitz.)

ist unter Beibehaltung des die Hauptfiguren zusammenfassenden gleichschenkligen Dreiecks zur vollkommen räumlichen Lösung geworden, beherrscht durch die in wundervollem Kontrapost aufgefaßte Madonna.

Für Leonardo war die Zentralität der Komposition so wichtig, daß er ihr ein System konzentrischer Kreise zugrunde legte, deren Mittelpunkt sich unmittelbar über der rechten Hand der Madonna befindet. Das Höhenlot, auf dem dieser Mittelpunkt liegt, deckt sich nicht nur mit der wirklichen Mittelachse des Gemäldes; zwischen beide spannt er das Antlitz der Madonna. In die drei konzentrischen Kreise verteilt er zuinnerst nur Maria mit dem Kind, dann den nächsten König, Joseph und einen Alten, in den dritten den zur Erde gebückten König und Troßfiguren.

Im Troß herrscht reichste Abwechslung in Alter und Ausdruck, genau so wie Leonardo im Traktat verlangt. Mit der wohl nachgedunkelten in Braunrot und Braungrün gehaltenen Untermalung mit ihren grellen Lichtern bezweckt der Maler eine eingehende und doch nur das Wesentliche betonende Modellierung. In demselben Werk erweist er sich auch als unübertroffener Pflanzendarsteller. Die eine Terrasse stützenden Bogen und Treppen des Hintergrundes bedeuten schließlich gegenüber der Galichon-Zeichnung eine wichtige Reduktion des Szenischen. Einzelne Studien waren auf Michelangelos Sklaven von Einfluß, und einzelne Köpfe kehren leicht erkennbar, wenn auch in römischer Abwandlung, in Raffaels Schule von Athen wieder (Nachweis von Thiis). (Abb. 245.)

Technisch und inhaltlich steht der heilige Hieronymus (Vatikan) damit in engster Verbindung. Unter Weiterentwicklung des von Castagno geprägten Hieronymustypus malte Leonardo den abgezehrten, fanatischen Asketen, der in öder Felsgegend seine Kasteiung vollzieht; genaue Kenntnis der Anatomie und zweckmäßige Verteilung des Lichts, Vertiefung und Veredelung zeichnen diese Figur vor derjenigen Castagnos aus (Abb. 210).

Der Anbetung des Christuskindes in der Waldeinsamkeit, die Fra Filippo Lippi wiederholt dargestellt hatte, gab Leonardo in der Vièrge aux rochers (Louvre) eine moderne Fassung. Er gliedert die Szenerie in eine Rasenfläche, aufsteigendes und darüber gelagertes Gestein, in fest abgeschlossene Partien und weite Fernblicke. Die Figuren: Maria mit beiden Knaben und einem Engel faßt er zu einer Raumpyramide zusammen. In den Gewändern herrscht noch altertümliche plastische Schärfe, wogegen sich die Fleischteile durch ihre zarte Modellierung auszeichnen. Leonardo malt nicht nur die holde Anmut der Maria und die knospenhafte Frische des Engels, sondern die Knaben wirklich als Kinder. Die märchenhafte Stimmung erzielt Leonardo durch das Verteilen des von links oben herabfallenden Lichts in der dämmerigen Waldstelle. Den Geologen und Botaniker Leonardo zeigen die Felsen und Pflanzen (Tafel V). Alle diese hervorgehobenen Eigenschaften fehlen dem Londoner Bild. Die ältliche und



216. Leonardo, Abendmahl (Teil). Mailand, Sta. Marie della Grazie.

verblühte Madonna und der herbe Engel zeigen die typischen Züge Ambrogio de Predas. Dazu kommen das altkluge und unkindliche Aussehen der Knaben, die geringe Sorgfalt im Gefält, der Mangel an Verständnis für die Stofflichkeit der Pflanzen und für das Geheimnis von Leonardos Lichtführung. Mochte auf Leonardos Original die weisende Hand des Engels mit der segnenden Marias und dem Kopf des Christusknaben eine etwas harte Linie ergeben, so erzielte de Preda durch die Weglassung der Hand nur eine Lücke. Durch Anbringen von Nimben und Rohrkreuz faßt er das Thema rein in religiösem Sinne auf (Abb. 211).

Von allen erhaltenen Werken zeigt das Abendmahl im Refektorium von Sta. Maria della Grazie Leonardos seelisch begründetes Kompositionstalent auf höchster Höhe. Den Ausgangspunkt bilden Skizzen von beisammensitzenden und lebhaft sich unterhaltenden Männern nebst einer Halbfigur Christi und einer den Kopf mit den Händen stützenden Halbfigur (Louvrezeichnung). Eine Skizze in Windsor erfaßt mit genialem Zug den größeren Teil des Ganzen und fügt noch in größerem Maßstabe die Hauptgruppe bei: die Kennzeichnung des Verräters durch Überreichung des Bissens. Eine (mit Unrecht angezweifelte) Rötelzeichnung in Venedig beginnt mit der Gruppierung der Apostel, hält aber noch am schlafenden Johannes und isolierten Judas fest und bringt als Kernpunkt noch die Überreichung des Bissens. Als unmittelbare Vorstudien für das Fresko haben die fünf Apostelköpfe in Windsor zu gelten, wogegen der in Pastell gemalte Kopf Christi in der Brera wegen zahlreicher Übermalungen kaum mehr als Werk Leonardos gelten kann. — Im Fresko versetzte der Maler den Vorgang in eine schlichte Scheinarchitektur, die als Anbau an das wirkliche Refektorium zu gelten hat. Der Maler isoliert diesen gemalten Raum sehr geschickt vom wirklichen durch Sockel und Lünetten und vereinigt so Geschlossenheit der Wand und Raumillusion. Den Vorgang selbst hat Leonardo gegenüber den Quattrocentisten vereinfacht, aber durch Vertiefung und Verlebendigung gehoben, so daß bis heute sein Werk an psychologischer Feinheit noch nicht übertroffen wurde. Er vereinheitlicht, indem er den Vorgang in große Vertikale und Horizontale einspannt und die perspektivischen Fluchtlinien an der rechten Schläfe Christi zusammenlaufen läßt und den Judas in die Reihe der übrigen Apostel aufnimmt. In die Mitte setzt Leonardo die Frontfigur Christi, an die beiden Tischenden je eine Profilfigur. Er sublimiert die Erzählung, indem er die Hauptfigur durch starke Zäsuren vom übrigen trennt und ihr durch geschlossenen geometrischen Umriß (Ausbreiten der Arme) das unbedingte Übergewicht verleiht; das schlichte große

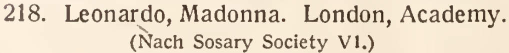

217. Leonardo, Studie zum Abendmahl. Windsor. (Nach Seidlitz.)

Dreieck erhielt seine Beseelung durch das seitwärts geneigte Haupt. Entscheidend fällt ins Gewicht, daß Leonardo seiner Komposition nur die Ankündigung des Verrates und deren unmittelbare Wirkung auf die Jünger zugrunde legt; dieser Moment war seelisch viel interessanter als die Überreichung des Bissens. Die zwölf Jünger faßt er, dem Eindruck der Worte Christi gemäß, in vier Gruppen zu je drei Personen zusammen; jede Gruppe entspricht einem Fünftel der Tischbreite. In den zwei inneren Gruppen vereinigt Leonardo mit stark plastischer Wirkung die schärfsten Kontraste in Zurücklehnen, Seitwärtsneigen und Vordrängen als Ausdruck von Schrecken, Anteil, Zorn, Trauer und liebevoller Hingebung. Die heftige Bewegungswelle ebbt in den äußeren mehr reliefmäßig gebauten Figuren ab; fest mit den innern Gruppen verbunden, empfangen sie von dort ihre Erregung und leiten zugleich ihre Gefühle dorthin zurück. Eine stehende und eine sitzende Apostelfigur bilden an beiden Tischenden die Grenzen der Bewegung. Der Kopf Christi ist nicht unvollendet, sondern nur stärker zerstört als andere. Da die von Schülerhänden stammenden Apostelköpfe in den Galerien von Straßburg und Weimar, die auf Kartons Leonardos zurückgehen, den Christuskopf unbärtig zeigen, mag am Original eine freie Veränderung vorgenommen worden sein. Die Straßburger Serie stammt von Boltraffios Hand; die Weimarer Serie dürfte auf die Straßburger zurückgehen. Da die zahlreichen Kopien stark voneinander abweichen, so gehen nicht alle auf das Original zurück. Das etwas ländlich rohe Fresko in Ponte Capriasca (bei Lugano) hat noch die im Original zerstörten Namen der Apostel erhalten (Abb. 216).

Dritte Periode. Sie bringt Aufenthalte in Florenz, Mailand und Frankreich. Steigerung der Gegensätze, Helldunkel und Sfumato. Über den Werken dieser Periode waltete ein besonderer Unstern: die meisten sind verloren gegangen und höchstens in Schülerkopien erhalten; abgesehen davon widmete sich Leonardo immer mehr den wissenschaftlichen Studien. Aber trotzdem nahm seine Kunst in dieser Epoche noch einen bedeutsamen Aufschwung: der relative Maßstab seiner Figuren vergrößert sich, der Raum dehnt sich in ungeheure Weite und wird zu traumhaften Berglandschaften. Die Formen runden sich und wachsen, die Gruppen sättigen sich mit Kontrasten. Die Gegensätze von Hell und Dunkel verstärken sich — Vasari erzählt, Leonardo habe so dunkle Schatten aufzulegen begonnen, daß seine Gemälde das Aussehen von Nachtstücken bekommen hätten. Aber zugleich verschwimmen die Grenzen der Formen in zartem Duft; das ist Leonardos Sfumato. Sein „Lächeln“ tritt jetzt immer häufiger auf; seiner lombardischen Schule gibt dessen endlose Widerholung den Stempel.

Im Thema der heiligen Anna Selbdritt hat Leonardo alles Altertümliche und Feierliche durch das allgemein Menschliche und Genrehafte ersetzt, indem er das Thema der heiligen Familie damit verband. Das enge Beisammensein der Figuren, das durch den Gegenstand gefordert schien, legt Leonardo so aus, daß er Maria, obschon erwachsen, der um wenige Jahre älteren heiligen Anna auf dem Knie sitzen läßt. Der Karton der Royal Academy in London bringt die Gruppe mehr in reliefmäßiger Entfaltung: mittels komplizierter Drehung segnet der Jesusknabe den herantretenden Giovannino; die aufwärts weisende Gebärde der heiligen Anna ist mit derjenigen des Thomas im Abendmahl identisch. Mittels der Kreide, mit der die Gruppe entworfen ist, erzeugte Leonardo eine hervorragende Sfumatowirkung. Diese Komposition bedeutet den Abschluß verschiedener in Zeichnungen (Louvre, British Museum) niedergelegter Versuche. Das Louvrebild bringt eine veränderte Situation: Auf dem Schoße der heiligen Anna sitzend, beugt sich Maria stark vor, um dem Jesusknaben zu helfen, ein Lamm zu besteigen. Unter Beibehaltung aller früheren Anmut, unter Verwendung schmelzender Farben und zartester Modellierung





218. Leonardo, Madonna. London, Academy.
(Nach Sosary Society VI.)



219. Leonardo, Johannes. London, Academy.
(Nach Sosary Society VI.)

hat Leonardo die Formen vergrößert und die geschlossene, nach oben zugespitzte und nach unten abgerundete Gruppe mit Kontrasten gesättigt. Nachteilig wirken der unfertige Zustand des Mantels Mariae und die radiale Stellung von drei Füßen. Den Hintergrund füllen wild zerrissene Bergmassive in zartem Duft; Leonardo steigerte hier Eindrücke aus dem mittleren Arnotal, nämlich Gesteinsablagerungen, an welchen die Niederschläge Kämme und Furchen herausnagten. Vorstudien sind für das Gewand Mariae (Louvre) und den Kopf der heiligen Anna erhalten (Windsor). Zahlreiche lombardische Kopien nach der Londoner wie nach der Pariser Version bezeugen, daß Leonardo beide Werke bei seinem zweiten Mailänder Aufenthalt bei sich im Atelier hatte. — Eine kurze Schilderung wird dem Zauber der Mona Lisa nie gerecht werden können; überhaupt fragt es sich, ob das Rätsel dieses Bildnisses je zu lösen sein wird. Leonardo gibt hier dem Frauenbildnis beherrschende Größe, faßt es aber zugleich in ruhige architektonische Linien ein; er mildert die Richtungskontraste durch unbeschreibliche Weichheit aller Linien und Formen. Den hellen Fleischton, in dem die zartesten Schatten verloren gegangen sind, hebt er durch dunklere Farben für Haar, Schleier und Gewand. Der ganzen Landschaft verleiht er gebirgigen Charakter und hüllt sie in ganz diffuses Licht. Das Gebaute dieses Bildnisses verklärt Leonardo durch das unergründliche, wie durch einen duftigen Schleier wahrgenommene Lächeln. Unter den Händen zahlreicher Kopisten sind Haltung und Lächeln zur widerlichen Pose geworden. Der Karton mit dem Bildnis der Isabella d'Este (Louvre) mag von Schülerhand übergangen worden sein. Die Damenbildnisse im Louvre (Belle Ferronnière) und der Galerie Czartorisky in Krakau (Dame mit dem Wiesel) können auf verlorene Originale Leonardos zurückgehen; vielleicht ist Leonardo mehr oder minder an der Ausführung beteiligt. Aus der gleichen Epoche mag auch die Madonna Litta (Petersburg, Eremitage) stammen, an der aber in weitgehendem Maße ein lombardischer Schüler beteiligt war.

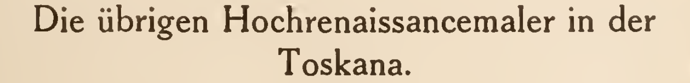
Die Anghiarischlacht, in welcher ein Sieg der Florentiner über die Mailänder verherrlicht wurde, ist durch Zeichnungen von Reitern wie von kämpfenden Gruppen vorbereitet; es kam dem Künstler darauf an, zunächst das wilde Gewühl als solches deutlich zu machen, dann aber die Komposition immer fester zu gestalten und einen besonders spannenden Moment, den Kampf um die Fahne herauszugreifen. Dieser wurde zur Mittelgruppe gemacht, in welcher sich in geschlossenem Umriß in vier Pferden und Reitern und in Gestürzten die wildesten Leidenschaften in gewaltsamsten Bewegungen entfesselten. Im Traktat legte Leonardo ausführlich dar, wie er sich ein Schlachtenbild dachte; weiten Raum mit Nebenepisoden und Wirkung von Feuer, Rauch, Staubwolken und Sonnenstrahlen. Wenn er in der Anghiarischlacht solche Vorstellungen in Tat umgesetzt hatte, so war sie vollständig aus den malerischen Anschauungen dieser Epoche erwachsen; in ihr hätte dann das barocke Schlachtenbild seinen Vorläufer zu betrachten. Gleichzeitig malt er die Pferde- und Reitergruppen im Mittel- und Hintergrund des Epiphanias-

bildes und verwertete seine Studien für die Anghiarischlacht in den Entwürfen für das (nie ausgeführte) Reiterdenkmal des Gian Giacomo Trivulzio.

Das stärkste Maß von Helldunkel zeigt der Johannes der Täufer im Louvre, mit seinem auffallend weibischen Aussehen und verführerischen Lächeln. Dieser steht nun mit einer Gruppe von Verkündigungsengeln in engsten Beziehungen. Simon Möller wies nach, daß Leonardo, nach Vasaris Bericht, 1507 wenigstens den Karton eines Schutzengels malte, auf Grund dessen dann während der zweiten Mailänder Zeit ein Bild gemalt wurde, das in mehreren Kopien existiert. Auf Grund der Studien für den Engel aber malte Leonardo unter Vornahme bedeutsamer Änderungen den genannten Johannes den Täufer. Der Bacchus, auch die spätere Reduktion eines Täufers im Louvre gilt heute vollständig als Schulwerk; die Landschaft kam vollends erst um 1700 hinzu. Leonardo hinterließ eigenhändige Studien für eine stehende wie für eine kniende Leda. (Für die stehende: Miniatur im Codex Atlanticus, kopiert von Raffael, Windsorzeichnung. Für die kniende: Zeichnungen in Windsor, Chatsworth und Weimar, unter jeweiliger Verstärkung der Körperformen und der Bewegung; Studien für den sorgfältig frisierten Kopf der Leda in Windsor.) Beide Typen sind in zahlreichen unter sich variierenden Kopien erhalten; die stärksten Unterschiede zeigt jeweilen die Landschaft. Die Kopien der stehenden Leda unterscheiden sich auch dadurch voneinander, daß sich bei den einen nur die männlichen, bei den andern auch die weiblichen Zwillinge dargestellt finden. Unter ihnen hebt sich die „Leda“ im Besitz von Cavaliere B. Spiridon in Rom durch ihre hervorragenden farbigen Qualitäten heraus; dieses sowie die Tatsache, daß eine Landschaftsskizze Leonardos Verwertung fand, läßt die Vermutung aussprechen, diese Leda sei im Mailänder Atelier des Meisters gemalt worden.



220. Leonardi, Zur Anghiarischlacht. Budapest.
(Nach Seidlitz.)



Die übrigen Hochrenaissancemaler in der Toskana.

Florenz.

Neben Leonardos sporadischer Florentiner Tätigkeit entwickelte sich die Malerei der Arnostadt folgerichtig aus ihren spätquattrocentistischen Voraussetzungen heraus. Auch hier sind Künstler nachzuweisen, die sich nur äußerlich in die neue Anschauung hineinlebten, ihre Größe wohl nachahmten, aber nicht mit Gehalt zu erfüllen wußten und überhaupt nur mit Anlehnung an führende Persönlichkeiten die moderne Formensprache einigermaßen zu erlernen vermochten.



221. Leonardo, Studie zur Leda. Windsor.
(Nach Sirèn.)



222. Fra Bartolommeo, Studie.

Diese ruhenden Pole in der Flucht der Tageserscheinungen waren der Mönch Fra Bartolommeo della Porta, der mit seiner Läuterung des alten Konversationsbildes und seinen zuerst kontemplativen, dann großartig feierlichen und zuletzt pathetischen Gestalten und seinem großzügig edlen Gewandstil allgemein verständlich blieb und nicht nur für Raffael, sondern auch, nebst Albertinelli, für zahlreiche wenig bedeutende Lokalmaler zum Leitstern wurde. Giuliano Bugiardini (1475 bis 1554) lenkte aus dem Kunstkreis Domenico Ghirlandajos in denjenigen Albertinellis über, um mit Nachahmung Michelangelos zu endigen. An Albertinelli und Fra Bartolommeo suchte auch Ridolfo Ghirlandajo (1483—1561) Halt; unter dem Einfluß des letzteren erlebte er seine kurze Blütezeit. Auch der Einfluß des Piero di Cosimo und Granacci läßt sich nachweisen. Den soeben erwähnten Francesco Granacci (1477—1543), Mitschüler Michelangelos bei Ghirlandajo, mußte die Kunst des Mönches von S. Marco zu seinen haltlosen, wenn auch farbig wirksamen religiösen Bildern verhelfen. Lag das Schicksal dieser Übergangsmeister in Fra Bartolommeos und Albertinellis Hand, so bildete der reichere und lebendigere Andrea del Sarto als raffinierter Kolorist und Maler feinsten, immerhin noch dem plastischen Eindruck dienenden Helldunkels, den Ausgangspunkt einer neuen Künstlergeneration, die z. T. schon dem Manierismus des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts angehört. Seine Hauptwirkung übte er durch die kleinen Tafelbilder mit Madonnen und heiligen Familien aus, die alles boten, was jene Zeit an Beweglichkeit, dekorativer Wirkung der Gewänder und Verschlungenheit der Komposition bot, dabei aber in ihrer Anmut auch den Zusammenhang mit dem Ende des vergangenen Jahrhunderts nicht verleugnete; zudem kam selbst bei großen Gemälden der florentinische Novellist immer wieder zum Vorschein. Dieser Vorzug ging auf Francesco Ubertini, gen. Bacchiacca (1494—1557), über, die sich durch lebendige und farbig ansprechende Deckengemälde auszeichnete. Man mag der florentinischen Malerei der Hochrenaissance der römischen gegenüber eine sekundäre Bedeutung beimessen, auf einem Gebiet braucht sie den Vergleich nicht zu scheuen, dem des Porträts, in dessen überaus eifriger Pflege wiederum die Überlieferung des Quattrocento ihre Fortsetzung fand. Bugiardini wird von Vasari als Bildnismaler gerühmt. Ridolfo Ghirlandajo erweist sich zwar auch in diesem Fache als Übergangsmeister, indem die Größe der Form und die Stärke des Ausdrucks eine gewisse Unsicherheit verraten. Andrea del Sarto stellte zwar kein festes Bildnisideal auf wie Raffael, aber in der geschickten individuellen Behandlung jedes Einzelfalles wußte er, ähnlich wie Tizian, ein vornehmes Menschentum in verschiedenen Abwandlungen glaubhaft zu verewigen. Seinen Jünglingsbildnissen, die er oft in Landschaften setzte, gab er eine zarte, melancholische Note, huldigte aber dabei vielfach einem einmal angenommenen Kompositions-

schema. Klar und eindrücklich stellt Fra Bartolommeo das Ideal des Einfachen dar; seine großen Gebärden und der feierliche Schwung der Gewänder sind von heiligem, tiefem Ernste getragen, dem aber jede finstere, asketische Note fehlt. Mit der Klärung des Andachtsbildes hat er stark auf Raffaels Florentiner Entwicklung eingewirkt; in dessen sublimste Raumrechnungen ist er ihm nicht nachgefolgt; seine Kunst ist jedoch stets wahr und rein geblieben.

Fra Bartolommeo et Sancti di Paulo di Jacopo popolo di San Felice, geb. am 28. März 1472 in Florenz; der Name della Porta rührt von seinem väterlichen vor Porta S. Pier Gattolini genannten Haus her. Zusammen mit Mariotto Albertinelli besuchte er die Werkstätte Rossellis. Abwechselndes Zusammenarbeiten und Getrenntsein bezeichnet Fra Bartolommeos Verhältnis zu Albertinelli. Von Savonarolas Bußpredigten erschüttert, verbrannte der Maler 1496 und 1497 alle Werke nicht streng religiösen Inhalts. 1500, mitten in der Arbeit am Jüngsten Gericht für Sta. Maria Nuova, trat er als Novize ins Dominikanerkloster zu Prato ein; seit 1501 lebte er als Fra Bartolommeo im Kloster S. Marco in Florenz. Bis 1504 übte er, wie eine Fülle von Handzeichnungen beweist, seine Kunst im Stillen. 1505 wird er Vorsteher der Malerwerkstatt von S. Marco; 1509, nach seinem Aufenthalt in Venedig (1508), betrieb er mit Albertinelli eine große, mit Aufträgen reich bedachte Werkstatt. 1512 löste er aber die Werkstattgemeinschaft auf. 1514 in Rom, vom Einfluß Raffaels und Michelangelos berührt. 1515 in Lucca (Mater misericordiae), seit Oktober 1515 bis 1517 in Pian' di Mugnone, wo er am 31. Oktober dieses Jahres starb.

Bis 1508 zeigt Fra Bartolommeos Schaffen wohl schon den stillen, feinen klösterlichen Geist, der ihm zeitlebens eigen blieb, aber noch in schüchternen Figuren, die wohl die neue Empfindung enthalten, den großen Zug doch noch nicht erreicht haben. Daneben aber ist seine Kunst eklektisch; Einflüsse Peruginos und Filippino Lippis machen sich geltend; im unermüdlichen Studium des Körpers und der Gewandung spürt man Leonardos Geist. Durch die Berührung mit Venedig beginnt Fra Bartolommeos Farbe zu leuchten; er stimmt Farbenkonzerte an, die den Florentinern bisher unbekannt geblieben waren. Aber die Traditionen der Arnostadt siegen doch allmählich wieder, und um sich in dieser Richtung zu stärken, muß, wie aus den Werken hervorgeht, der Maler die Romreise unternommen haben; seine künstlerische Anschauung weitete sich in der Tat. Nach vorübergehender Beunruhigung durch den Anblick von Michelangelos Werken gewinnt der dem Meister mehr wesensverwandte Raffael die Oberhand. Probleme des Barocks hat auch Fra Bartolommeo schon aufgegriffen, aber nicht zu lösen vermocht. Viele seiner Werke sind, wie gesagt, gemeinsam mit Albertinelli oder anderen Schülern entstanden; zur Kenntnis des künstlerischen Wollens unseres Meisters sind deshalb unbedingt die in großer Zahl erhaltenen Zeichnungen zu studieren. In der Technik der Federzeichnung mit gekreuzten Strichlagen übertrifft Fra Bartolommeo die Spätquattrocentisten an Tonreichtum und Großzügigkeit; trotz aller weichen Übergänge betont er klare Gegensätze. Besser noch läßt die meistens mit Weiß gehöhte Kreidezeichnung die weiche Malweise des Künstlers erkennen. Aber als ob die Weißhöhung noch allzusehr auf bestimmte Einzelformen verpflichten würde, ließ er sie in seinen letzten Lebensjahren weg und verwandte mit Vorliebe den Rötel.

In der gemeinsam mit Albertinelli gemalten Verkündigung im Dom von Volterra (1497) verbinden sich in der Szenerie quattrocentistische Detailfreude mit niederländisch anmutender Landschaft. Das Fresko des Jüngsten Gerichts (aus Sta. Maria Nuova, heute in den Uffizien) enthält in teils diagonal teils frontal komponierten Figuren und Gruppen die Elemente zu großzügiger räumlicher Anordnung, doch fehlt der Schwung, der alle diese Teile zur Einheit zusammenschließt. Durch allzu starke Überschneidung und zu gleichartige Haltung kommen die Apostel zu keiner rechten Wirkung. Das Bildnis Savonarolas (S. Marco) reiht sich als überaus prägnante Charaktersilhouette ebenbürtig an Peruginos Mönchsbilder an. Die Zierlichkeit des ausgehenden Quattrocento wird bei Fra Bartolommeo zu einer gewissen Befangenheit und Schüchternheit, die sich diesseits der Jahrhundertschwelle noch nicht zurechtfindet und trotz gerundeten vollen Linien, Kontrapost, weiterem Raum und schlicht-großer Architektur an feinen Einzelformen festhält; in der Klosterluft, die einst Fra Angelico geatmet hatte, mag dieser fromme, schüchterne Ton seine Bestätigung gefunden haben; er beherrscht das Diptychon der Uffizien, die Erscheinung der Madonna an den heiligen Bernhard, 1504 (Akademie), das Fresko: Christus der Pilger (S. Marco,



223. Fra Bartolommeo, Madonna. Paris, Louvre. Phot. Giraudon

1506 — 07) und das Noli me tangere (Louvre). Mit einer nur dieser Epoche noch eigenen Liebe führt der Maler hier wie im Bernhardbild die tonreiche duftige Landschaft durch.

Der Aufenthalt in Venedig bedeutet einen überaus starken Aufschwung in der Entwicklung des Meisters. Ein stärkeres Figurengeschlecht weiß durch Kontrapost und geschickte Linienbindung Raum und Fläche zu beherrschen; genau studierte und klare Lichtführung fügt das Bild dem bestimmten Platz organisch ein, den es mit seiner farbenglühenden Stofflichkeit und seinen herrlichen Farbengegensätzen verklärt. Machtvoller Linienfluß bestimmt die großen Umrisse und gliedert die Gewänder, aus denen alles kleinliche geschwunden ist. Warme Töne erfüllen auch die Schatten. Länger als die venezianischen Farben hielt sich in Florenz der ebenfalls von Fra Bartolommeo eingeführte venezianische Musikengel. Das Altarbild im Dom von Lucca, Madonna zwischen Stephanus und Johannes dem Täufer (1509), ist Fra Bartolommeos erstes wirklich geschlossenes übersichtliches Altarbild. Auf der Ekstase der Heiligen Katharina und Magdalena (1509, Lucca, Galerie) setzen die feine Landschaft, die Inbrunst der zwei Frauen und der Gegensatz zwischen glühendem Rot links und der Vereinigung von Weiß und Schwarz rechts über die Flächenhaftigkeit des Hintergrundes und das Mißverhältnis zwischen oberer und unterer Bildhälfte hinweg. Das florentinische Problem der Madonna mit Kreis von Heiligen war damit gestellt, und es erfüllte für die nächsten Jahre das Schaffen des Meisters. Er vermehrte die Heiligenzahl, errichtete zur Raum- und Lichtwirkung einen Baldachin über der Madonna, rundete hinter ihrem Thron nach venezianischer Vorliebe eine mächtige halbrunde Nische mit belichteter und beschatteter Hälfte, um davor reiche Tongegensätze zu entwickeln. Immer dringender wurde das Raumproblem: so schloß er endlich die Heiligenfiguren als Halbkreis hinter dem Thron der Madonna zusammen, sah sich dann aber wegen der wirksamen Gliederung des Vorder-



Andrea del Sarto, Madonna mit Heiligen
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum





224. Fra Bartolommeo, Pietà. Florenz, Palazzo Pitti. Phot. Alinari.

grundes in einiger Verlegenheit. Die venezianische Ruhe wich bald der florentinischen Beweglichkeit, die aber keineswegs im Naturell Fra Bartolommeos lag. Immer mehr zielt jetzt der Maler auf Massenwirkung ab, wobei allerdings die Einzelfigur an Reiz verlor. Die Entwicklung nimmt mit der Madonna in S. Marco in Florenz ihren Anfang, erreicht in der Verlobung der heiligen Katharina (Louvre, 1511) in Klarlegung der Raumrichtungen, Anordnung der Figuren und Lichtführung einen Höhepunkt, während das berühmte gleichmäßige Bild im Palazzo Pitti, abgesehen von der Nachdunkelung der Farben, unter Zusammenhanglosigkeit der Gruppen, und die Anna Selbdritt (Untermalung in den Uffizien) an Schematismus leiden. Unter Beibehaltung der Symmetrie und des architektonischen Hintergrundes übersetzte der Maler die „Heiligenkonversation" im Altarbild der Kathedrale von Besançon (1511) ins Malerische, indem die heilige Jungfrau auf Wolken von Engeln getragen durch die offene Tür in den dunkeln Raum hinein schwebt. (Die als Bekrönung dienende Krönung Mariae befindet sich im Museum von Stuttgart.) Dieser Epoche gehören auch einzelne Darstellungen der heiligen Familie im Freien an, bei welchen das Genrehafte noch über die Komposition vorwiegt.

Das Studium Raffaels und Michelangelos lehrte ihn noch stärkere Bewegung, noch rauschenderen Linienfluß, noch bedeutsamere Flächen und eindrücklichere Füllung des Raumes mit Figuren. In einzelnen Madonnen ist Raffaels Vorbild unverkennbar (Fresko in S. Marco); römisches Pathos beherrscht die Stellungsmotive, Kontraposte, wehenden Mäntel u. s. f. (Petrus und Paulus im Vatikan; Auferstandener Christus mit den Evangelisten, Florenz, Palazzo Pitti.) Sein Versuch einer Massenbeherrschung durch eine Einzelfigur schlug in der „Mater Misericordiae" (Galerie von Lucca) gründlich fehl, wogegen die Darstellung Christi im Tempel (Wien, Hofmuseum) in der schlichten Ruhe und tiefen Andacht der großen, geschlossen den Raum füllenden Gestalten in ihrer Art an Raffael heranreicht, ähnlich wie Fra Bartolommeos vielleicht berühmtestes Gemälde: die Beweinung Christi (Palazzo Pitti). Ein Blatt mit wild hingewühlten Madonnen und Aposteln, die aufgeregten Sitzfiguren des Hiob, Jesaja und Markus (Florenz, Uffizien und Pitti) bezeichnen die äußersten Pole dieser Richtung. Noch einmal nahm er das Thema der Madonna mit Heiligen auf in einer ganz malerisch erfaßten Verkündigung (Louvre); ein Versuch, die Assunta (Neapel) in barockem Sinn zu lösen, schlug fehl.

Von seinen Schülern kam ihm sein Werkstattgenosse Mariotto Albertinelli (1474—1511) am nächsten; er bleibt aber in Zeichnung und Formengebung befangener und stärker von anderen Meistern abhängig (Filippino Lippi, Perugino, Andrea del Sarto). Als seine besten Werke haben die Heimsuchung (1509, Uffizien)

und die Trinität (Florenz, Akademie) zu gelten; in großen Raumwirkungen und kühnen Lichteffekten versucht er sich in der Verkündigung (1510, ebenda). Als handwerksmäßige Nachahmer Fra Batolommeos sind Fra Paolino da Pistoja (1490—1547) und Giovanni Antonio Sogliani (1492—1544) zu nennen. Durch Fra Paolino wurde Fra Bartolommeos Richtung an Suor Plautilla Nelli (1523—1587) vermittelt.

Neben Fra Bartolommeo ist Andrea del Sarto der bedeutendste Vertreter der florentiner Cinquecentomalerei; im Gegensatz zu jenem knüpft er an die koloristische Richtung an. Wohl liegen seinen Werken, und namentlich den grau in grau gemalten Fresken im Kreuzgang der Scalzi, die zeitgenössischen Raum- und Formprobleme zugrunde; wohl bedeuten auch seine Figuren Raumkonstituanten, aber weit darüber hinaus geht sein koloristisches Empfinden. Hugo van der Goes und Piero di Cosimo wirken in ihm zeitlebens nach; ein zartes Helldunkel ist außer der strahlenden Farbigkeit das Hauptmerkmal namentlich seiner Tafelbilder, die vorzugsweise Madonnen, heilige Familien, Heiligenversammlungen u. dgl. darstellen. Er schafft aber nicht vorwiegend ein plastisches Helldunkel, wie Leonardo, sondern ein farbig-durchwärmtes; Farben und Lichter spielen in den Schatten. Lichter und Schatten haben durchaus Farbwert in der ganzen Bildgestaltung. So entdeckt er die Harmonie der Komplementärfarben. Viel stärker als bei Leonardo versinken die Umrisse der Figuren in Schatten der Umgebung meist eines ganz neutralen Hintergrundes. Was also vordem noch vereinzeltes Problem war, erhob del Sarto zu einer selbständigen, der plastischen Richtung ebenbürtigen Kunstgestaltung. So erinnert er vielfach an Correggio; del Sarto war auch ausgezeichneter Kindermaler (Johannisknabe, Florenz, Palazzo Pitti). Seine vornehmen Gestalten in ihren farbenstrahlenden Gewändern lassen aber auch an Paolo Veronese denken; damit ist auch gesagt, daß sie bei ihm meistens nur als gefälliger Träger zarter Fleischtöne und schöner Gewandfarben zu werten sind. Seine für die Technik des Cinquecento höchst wichtigen Zeichnungen beschränken sich auf Modellstudien, die er anfangs mit Kreide, später fast ausschließlich in Rötel ausführte und die in Formgebung und Tonwerten dieselbe Entwicklung zeigen wie die Gemälde.

Andrea e Domenico d'Agnolo di Francesco, genannt Andrea del Sarto, geb. am 16. VII. 1486 in Florenz, begann als Lehrling bei einem Goldschmied, erfuhr dann aber durch Piero di Cosimo Förderung seines vorab malerischen Talents, und durch diesen wurde er mit der Kunst des Hugo van der Goes vertraut. 1508 in die Arte dei Medici e Speziali eingeschrieben. Seit diesem Jahr betrieb er mit Franciabigio eine gemeinsame Werkstätte. 1509 erhielt er den ersten bedeutenden Auftrag: die Ausmalung des Vorhofs der SS. Annunziata. Kurz nach dem 1. September 1516 heiratete er Lucrezia del Fede, deren Züge von da an regelmäßig in seinen Bildern wiederkehren. Ende Mai 1518 (spätestens) folgte er einem Ruf König Franz I. nach Frankreich, kehrte aber schon 1519 nach Florenz zurück, laut Vasaris Mitteilung auf Drängen seiner Gattin. Aus welchem Grunde er sein Versprechen, nach Frankreich zurückzukehren, nie einlöste, ist unbekannt. 1523 floh er vor der Pest ins Mugellotal, 1525 wieder im Libro dei pittori fiorentini eingetragen, am 27. Dezember 1527 verfaßte er sein Testament. Die Mitteilung Vasaris, der Maler habe sich nach Rom begeben, wird durch dessen Werke bestätigt. Am 22. Januar 1531 starb er zu Florenz.

Andrea del Sartos Jugendepoche (1508—1512) umfaßt vorzugsweise erzählende Fresken, meistens mit vielen schlanken Figuren als Staffage einer Landschaft, die in ihren Motiven deutlich auf Piero di Cosimo als den einflußreichsten Lehrer Sartos weisen. Seine Werke zeigen das Ringen um die zentrale Raumkomposition. Verteilt er in den Fresken aus dem Leben des seligen Filippo Benizzi im Vorhof der SS. Annunziata in Florenz die Figuren anscheinend ratlos und ohne inneren Zusammenhang, teils in die Landschaft, teils vor mächtige, gelegentlich erdrückend schwere Bauten, und sind die meisten Figuren nicht Herr ihrer Bewegungen, so führt der Maler doch die Zentralkomposition durch, sei es in verstreuten Einzelgruppen, sei es in einer einzigen allerdings zusammengeflickten Gruppe; Bewegungsmotive stellen dabei die Verbindung her. Über der raumfüllenden Aufgabe vergißt er auch die Belebung durch frische, der Wirklichkeit abgelauschte Züge nicht. Die Taufe Christi im Kreuzgang der Scalzi (1511), die kompositionell mit Verrocchios Taufbild zusammenhängt, in der Landschaft aber allgemeiner gestaltet ist und mit einem Hügelhalbkreis schließt, zeigt in der Figur des Täufers Franciabigios Hand. Voller und runder, würdevoller und schwerer geben sich die Figuren auf dem Zug der drei Könige, der in mächtiger Kurve aus dem Bild heraus und wieder hinein schwenkt (SS. Annunziata); das reizvolle Bild mit Apollo und



225. del Sarto, Verkündigung an Zacharias. Florenz, SS. Annunziata. Phot. Alinari.

Daphne und anderen mythologischen Szenen (Florenz, Palazzo Corsini) erzählt mit bisher noch nicht dagewesener Frische. Energisch führt der Maler in der tonreichen Landschaft die Diagonale durch. Ein Madonnenbild (Rom, Palazzo Corsini) paralysiert Raffaels kompositionellen Einfluß durch Auflösung der Form in duftigen Farben.

Unter dem vorherrschenden Einfluß Michelangelos entwickelt sich del Sarto zum vollwertigen Cinquecentisten, indem seine Körper nicht nur Erscheinungsfülle, sondern auch Präzision der Durchführung gewinnen; aber in den Tafelbildern übertönt doch die Farbe die übrigen Probleme. Dürers Stiche und Holzschnitte waren ihm als Fundgrube für Motive von Wert; das Intime und echt Nordische übersetzte er ins Zeitgemäße, Großzügige; Figuren von beherrschender Macht übernahm er unverändert (Zuhörer bei der Predigt Johannis im Kreuzgang der Scalzi). Durch das Höhersetzen des einen Fußes gewinnen viele Gestalten etwas vornehm Herablassendes.

Die Verkündigung (1513, im Palazzo Pitti) mit ihrem Ausblick auf einen Ruinenplatz will als glanzvoll erdachte Komposition mit schwungvoller Kurvenverbindung gewertet sein; opernhafter wurde aber bis anhin noch keine „Annunziata" gemalt. Scherzhaftes Spiel herrscht in der Vermählung der heiligen Katharina (in der Pinakothek von Dresden); in diesem Gemälde dürfte unser Maler am nächsten an Correggio herankommen. Nur ein Fresko hat er in dieser Epoche im Vorhof der SS. Annunziata gemalt: die Geburt Mariae (1513—14), die immer wieder als Musterbeispiel für die rauschende Fülle, die mit vornehmer Lässigkeit zur Schau getragene Pracht des 16. Jahrhunderts, der charaktervollen Härte und disziplinierten Knappheit Ghirlandajos gegenübergestellt wird. Im hohen Gemach bilden die voll entwickelten, ganz ruhig vorbeiwandelnden Frauen die Hauptsache. Ebenso wichtig wie die bald vollen bald schlaffen Kurven der Figuren ist deren Aufstellung im (verkürzten) Kreis, den die Untersicht des Betthimmels als geometrische Linie wiederholt. In den Scalzifresken (Taufe des Volks, Predigt und Gefangennahme Johannis des Täufers, 1517) schränkt del Sarto die Figurenzahl gegen früher etwas ein, gibt dem Gemalten



226. del Sarto, Pietà. Wien, Belvedere. Bode, Meisterwerke.

aber raumfüllende Plastizität. Die Landschaft mit Hügeln und kahlen Bäumen ordnet sich in einfacher, geschlossener Masse den Gruppen unter; das Bauliche begnügt sich mit der Rolle der raumabgrenzenden Instanz und der ruhigen Folie. Sarto läßt die die Köpfe verbindenden Linien entweder direkt von beiden Enden nach der Mitte ansteigen oder sich nach energischer Einsenkung elastisch zur Mittelfigur aufschwingen. In Bildern heiliger Familien oder der Madonna mit Kindern und Engeln füllt der Maler den Raum vollständig mit Körpern aus. In der berühmten Madonna delle arpie (Florenz, Uffizien, 1517) übersetzt er das herkömmliche Dreieckschema mit der verdeckten Symmetrie mittels seines die Umrisse auflösenden Sfumato ins Malerische; er läßt seine Figuren nicht als Statuen dastehen, sondern farbig aus dämmerigem Grund herausleuchten. Derselbe ergreifend tiefe Ernst beseelt auch die Disputa della S. Trinità (Florenz, Palazzo Pitti) mit vier im Halbkreis stehenden und zwei knieenden Figuren. Vor dem dämmerigen Grund läßt der Maler ein herrliches Farbenkonzert aus Komplementärfarben wie aus vier verschiedenen Rot ertönen.

Farben und Lichtprobleme bilden weiterhin das Wesentliche in Andreas Kunst; sie beherrschen Raumlösungen und Plastizität der Einzelgestalt; auch hohen Stimmungswert hat ihnen der Künstler übertragen, und so vermag er den Beschauer immer wieder mit der zunehmenden Inhaltlosigkeit der Köpfe und Gebärden auszusöhnen. Der Aufenthalt in Frankreich hat durch direkte Fühlungnahme mit den koloristischen Anliegen des Nordens diese Wendung in des Künstlers Entwicklung gefördert. Nach Paris nimmt er noch starke Einflüsse von Michelangelos Medicimadonna mit (Caritas, Louvre); aus Frankreich bringt er zu vornehmer Kühle abgetönte Farbigkeit in wundervoller Harmonie.

In den farblosen Scalzifresken dieser Epoche (1520, bezw. 1523—24, Enthauptung Johannis, Tanz der Salome, Verkündigung an Zacharias, Allegorien von Glaube, Hoffnung und Liebe) bringt er nur noch ganz wenige Figuren vor ganz kahlen Wänden an. An diesen tiefen Bühnen mit ihren starken Beleuchtungsgegensätzen blitzen die Figuren mit ihren energiegeladenen zuckenden oder lang hinströmenden Umrissen und ihren breit und stark



227. Bacchiacca, Taufe Christi. Florenz, Uffizien. Phot. Alinari.

hingesetzten Lichtern geisterartig hervor; der Maler löst die Gestalten mehr voneinander, aber kraft ihres großzügigen einfachen Zusammenhangs beherrschen sie den Raum, ohne ihn auszufüllen; in jedem dieser erzählenden Fresken ist das Verhältnis der Figuren zum Raum und die Intensität des Lichts eine andere (Abb. 225). Nur als farbenschillernde Pracht will die sonst so leere Pietà (im Palazzo Pitti) gewertet sein. In der Beweinung Christi (Wien, Belvedere) baut er die ganze Farbengebung aus Varianten des Gegensatzes von Blau und Gelb auf und stellt diese helle Skala zwischen tiefes Lila und warmes Orange (Abb. 226).

Alle Register stark herausmodellierter Plastik, leuchtender Farbenflächen und weichen Helldunkels läßt der Maler in seiner letzten Epoche spielen, in der freilich die Tafelbilder sehr ungleichwertig ausfielen. Sarto dachte nur noch an malerische Probleme, die Wahrhaftigkeit seines Vortrags gegenüber dem Inhalt ließ ihn gleichgültig. Eine Fülle von römischen Anklängen zwingt zur Annahme eines Aufenthalts in der ewigen Stadt.

Am nächsten reicht er in der Madonna del sacco (Fresko im Vorhof der SS. Annunziata) an Michelangelos Ideal heran: Verteilung zweier ungefähr gleich schwerer plastischer Massen, schweres breites Sitzen, ein massiver Umriß aus gewaltsam aufgetürmten Linien, gewichtigem Übergreifen des Arms, eine herrische Kälte, die des spielenden Kindes nicht achtet, und dahinter Joseph als scharfe, in sich versunkene Silhouette, ohne Interesse für die Anderen. Wohl erinnert Maria an die delphische Sibylle, aber die ernste kalte Stimmung, die sonst so garnicht im Naturell Sartos lag, wehte aus Michelangelos Vorfahrengruppen. — Schwere Gestalten mit gewichtigen, großen Gebärden, unbestimmt aus dem Dunkel herausleuchtend, sind Träger der „Heimsuchung" und der Geburt Johannis des Täufers in den Scalzifresken. Gravitätisches Sitzen und Schreiten, aussichtsreiche Körperdrehungen, in die Tiefe Stoßen der Arme, geschlossene Rundungen, lauter Züge, die ihn mit Michelangelo verbinden. Über dem vortrefflichen Einfühlungsvermögen in dessen Kunst hat Andrea del Sarto sein eigenes Naturell nicht verleugnet. Wohl aber vermochte ihn der Anblick der Laokoongruppe vorübergehend zu verwirren; das wilde Pathos der Opferung Isaaks (Dresden) ist durchaus unwahr. In Sti. Salvi bei Florenz malte del Sarto 1526—27 ein Abendmahl al fresco; auf einem anderen Gebiet als dem der Farbe konnte er es nicht mit Leonardo aufnehmen; vielleicht darf ihm sogar zu besonderem Ruhme angerechnet werden, daß er sich, wenige Einzelheiten ausgenommen, von dessen Vorbild frei hielt; unter Verzicht auf schmückende Details erreichte er vornehme, festliche Wirkung. — Wie in dieser Zeit die Figuren wachsen, aber zugleich auch sich beruhigen, wie sich aber auch der Raum nach vorn erweitert (Madonna mit Heiligen; Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Tafel VI) so lösen sich die Farben, die gelegentlich aus farbigem Helldunkel herausglühen, in zarten Duft und in helles Freilicht auf. „Lichtdurchglühte Farbkörper" oder farbig getönte Strahlungen, das sind Sartos Gestalten am Ende seiner künstlerischen Wirksamkeit.

Verschwindend wenige Bildnisse sind von Andrea del Sarto bekannt; Lucrezia del Fede (Prado, Museum), leiht ihre Züge den Madonnen und Heiligen, in früherer Jugend sowohl als im resoluten Alter (Berliner Bildnis).

Sein nächster Schüler war Francesco di Cristofano Bigi, gen. Franciabigio (1482(?)—1525), wie Sarto zunächst von Piero di Cosimo beeinflußt (laut Vasaris Mitteilung). Er tritt als Mitarbeiter in den Kreuzgängen der Scalzi und der SS. Annunziata auf; hier wie in seinen Tafelbildern erweist er sich als gefälliger Verarbeiter fremder Anregungen. In seinen Madonnenbildern

finden sich die Einflüsse des Piero di Cosimo, Albertinelli, Raffael und Sarto. So wenig ihm des letzten Kompositionsgabe und Frische verliehen war, so wenig erreichte er auch dessen farbige Feinheiten. Für seine Bildnisse (s. o.) bleibt die Wendung des Kopfs nach vorn typisch; mit den starken Kontrasten großer Farbflächen zielt er nicht auf malerische Wirkung, sondern auf die Betonung der Form, bei der auch die Linie noch stark mitspricht.

Von Sartos Schülern erwies sich Domenico Puligo (1492—1527) als unvollständiger Nachahmer des duftigen Sfumato, mit dem er oft über die Mängel seiner Zeichnung hinwegzutäuschen suchte. Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca (1494–1557) knüpfte an Sartos kleinfigurige novellistische Darstellungen an, in welchen er durch launige Einfälle und eine mit Entlehnungen aus nordischen Stichen und Holzschnitten gewürzte Erzählung über das mangelnde Raumgefühl und das Mißverhältnis zwischen Figuren und Umgebung zu entschädigen sucht. Daß seine Stärke in behaglicher idyllischer Darstellung lag, der man keinen Zug ins Große zumutet, beweisen die nach seinen Entwürfen gefertigten Teppiche in den Uffizien. Sartos bedeutendster Schüler, Pontormo, gehört schon der folgenden Epoche an.

Siena

trat in dieser Epoche künstlerisch noch mehr zurück als im Quattrocento; daß die Malerei überhaupt in die Anschauungsweise des Cinquecento eintrat, war zunächst nur außerlokalen Einflüssen zu verdanken. Auch jetzt gab sie ihren uralten Grundcharakter nicht preis; im Gegenteil, es scheint als ob das alte Ideal der weichen, lyrischen Schönheit und der verklärenden Pracht — in neuer Gestalt — wieder das Hauptpostulat würde, nur legt man sich oft die Frage vor, ob dieses echt und ursprünglich „Sienesische" im Vergleich zu den Einflüssen, die aus Florenz und Rom kamen, nicht etwas Negatives, nicht ein Hemmnis bedeutete. Überblickt man aber die Malerei dieses Zeitraumes und gewahrt man einerseits völlig geistlose Nachahmung fremder Vorbilder, mühseliges Losringen von der Überlieferung, oder mit ganz unzureichenden Kräften versuchte Nachbildung des großen römischen Historienstils (Peruzzis historische Bilder), so empfindet man den sienesischen Einschlag, wo er sich Geltung zu verschaffen vermag, immerhin wohltuend und als Sieg eines lebensfähigen Elements im Wust des Ungelösten und Unfreien. Dieses Sienesische in der Cinquecentomalerei mit Hilfe des Einflusses Leonardos und der antiken wie modernen römischen Kunst rein erhalten zu haben, ist das Verdienst des Lombarden Sodoma. Baldassare Peruzzis Bedeutung als Dekorateur ist an anderer Stelle bereits gewürdigt worden. Kaum aber hatte sich die sienesische Malerei von der Überlieferung befreit, lenkte sie schon ins Fahrwasser des Eklektizismus ein; es darf keineswegs befremden, wenn sich bei einzelnen Malern Einflüsse von Quattrocentisten und Cinquecentisten vereinigt finden.

Bernardino Fungai (1460—1516) ist unter dem Einfluß des Giovanni da Paolo und Francesco di Giorgio aufgewachsen, und bleibt auch mit seiner nach altem Schema komponierten Krönung Mariae von 1512 (Siena, Fontegiusta) ein Nachzügler des Quattrocento. Allein verheißungsvoll waren seine Ansätze zu einer detailreichen Landschaft, die es ja in der sienesischen Malerei der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts so gut wie gar nicht gab. Giacomo Pacchiarotto (geb. 1474, † wohl 1540) ging aus der Schule des Matteo di Giovanni hervor und fühlt sich dann durch Francesco di Giorgio auf Signorelli hingewiesen (Himmelfahrt Christi, Siena, Akademie).

Giovanni Antonio Bazzi, gen. il Sodoma (geb. 1477 in Vercelli, mit Defendente dei Ferraris Schüler bei Martino Spanzotti da Casale, bis 1500 unter dem Einfluß des mailändischen Kunstkreises, 1501–1508 in Siena, 1508

zum erstenmal, 1514 zum zweitenmal in Rom. Aus dem ersten Aufenthalt stammen das Rahmenwerk und die kleinen Bilder der Decke in der Stanza della Segnatura im Vatikan; beim zweiten Aufenthalt bemalte er das oberste Geschoß der Villa Farnesina mit seinem berühmtesten Werk, der Hochzeit Alexanders des Großen und Roxanes, sowie mit der Familie des Darius vor Alexander und der Schmiede Vulkans. Seine sonst ganz Siena gewidmete Tätigkeit unterbrach er 1527 mit einem Aufenthalt in Florenz und 1539 und 1540 mit Reisen nach Volterra und Pisa. Gestorben ist er 1551.

Sodomas Entwicklung läßt sich in zwei Phasen teilen; die Grenze bezeichnet der zweite römische Aufenthalt. Die erste Phase zeigt noch gelockerte Komposition, umständliche und doch verzettelte Szenerie und vorwiegend schlanke Gestalten.

Als Musterbeispiel können die drei ursprünglich zusammengehörenden Tafeln mit Caritas (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), Judith (Siena, Akademie) und Lukretia (Hannover, Kestner-Museum) mit ihren vorn leeren, hinten mit kleinem Detail gefüllten Landschaften gelten; ähnlich die Kreuzabnahme (Siena, Akademie) mit ihrer lockeren Komposition und umbrisch anmutenden Landschaft. Aber die zwei um die ohnmächtige Maria beschäftigten Frauen deuten in ihrer vorzüglichen Gruppierung wie der Innigkeit ihres Gefühlsausdrucks auf Sodomas späteres Meisterwerk, die Ohnmacht der hl. Katharina.

Von zwei Tondi mit der heiligen Familie zeigten das eine (Siena, Akademie) Anklänge an Lorenzo di Credi, in den kleinen Figuren des Hintergrundes an Pinturicchio, das andere (Sammlung Borgogna, Vercelli) den Einfluß von Leonardos Schule. Im Kreuzgang von Monte Oliveto begann er 1505 als Fortsetzer Signorellis zusammen mit Gehilfen einen Zyklus von 25 Fresken aus dem Leben des heiligen Benedikt; der mangelnde Einklang zwischen Figuren und Raum und die Langweiligkeit der Erzählung beweisen, daß er einem solchen Thema noch nicht gewachsen war. Als bedeutsame künstlerische Leistungen heben sich nur die unter Pinturicchios Einfluß entstandenen Dekorationen und Baulichkeiten, im Figürlichen das Selbstbildnis und die Gestalten der Buhlerinnen heraus. Daß sein ganzes Wesen auf Anmut und den stillen und doch bewegenden Ausdruck von Freude und Schmerz gerichtet war, beweist der ergreifende kreuztragende Christus in Monte Oliveto.



223. Sodoma, Caritas. Berlin. Phot. Gesellsch. Berlin.

Die zweite Epoche von Sodomas künstlerischer Tätigkeit wird durch großfigurige oder figurenreiche dichtgeschlossene Kompositionen mit sehr ausführlichen Landschaften, durch verfeinertes Kolorit, starkes Helldunkel und durch häufige Verwendung der Illusionsmalerei charakterisiert.

In der Hochzeit Alexanders und Roxanes (Rom, Farnesina, 1514) wirkt der Hintergrund fast verwirrend reich, aber Sodoma wußte die Figuren des Vordergrundes geschickt zu verbinden und durch Linien und Flächen hervorzuheben. In den Erwachsenen brachte der Maler die Bewunderung der Schönheit, das schamhafte Zögern, die Gegenwart der helfenden Gottheit und die niedrige Neugier der Menschen zum Ausdruck; aber zu Füßen und



229. Sodoma, Auferstehung Christi. Neapel, Museo Nazionale.
Phot. Alinari.

zu Häupten tummeln sich Eroten als Träger der von den Erwachsenen scheu verhaltenen Freude, als harmlose Verkörperungen des Liebesverlangens, als muntere Paraphrase göttlichen Beistandes und humorvolle Ausdeutung menschlicher Neugier.

Im Oratorium von S. Bernardino zu Siena läßt sich das Wachsen von Sodomas Kompositions- und Figurenstil an dem 1518 und den erst 1532 gemalten Fresken aus dem Marienleben mit vollster Klarheit ablesen. Aber Sodoma bleibt sich im Grunde doch gleich; stets gelingt ihm jugendlicher Liebreiz in ruhigen wie in bewegten Gestalten. In seinem der Sieneser Akademie gehörenden Ecce homo verbindet sich mit der Schönheit der Bewegung, der an römischen Vorbildern gesteigerten Körperlichkeit und mit der ergreifenden Tiefe des Ausdrucks eine überaus delikate Farbenzusammenstellung, die auch sein berühmtestes Gemälde, seinen heiligen Sebastian (1525 gemalte Prozessionsfahne, Florenz, Uffizien) auszeichnet. Die bergige Landschaft mit ihren römischen Ruinen erstrahlt in tiefen, satten, weich vertriebenen Tönen, und Heiligen selbst verbinden sich höchste Körperschönheit mit dem ergreifenden Übergang von irdischem Schmerzgefühl zu seliger Verklärung.

Sienesische Schönheit in der Auffassung Sodomas offenbart sich einzig und allein in solchen Gestalten von vollendeter Körperbildung, in reiner Zuständlichkeit oder leidend, mit melodischem Linienfluß, in zart abgetönten hellen Farben vor der lieblichen einladenden Landschaft, mit ihrer reichen Vegetation, ihren Gewässern und römischen Ruinen und der bewegten Bodengestaltung. Es ist, als müßte die sienesische Malerei die seit Jahrzehnten versäumte Landschaftsdarstellung nachholen. Alle diese Vorzüge faßt Sodoma in den Fresken der Katharinenkapelle in S. Domenico zu Siena zusammen (1526); Ohnmacht und Ekstase der jugendschönen Nonne und der Beistand ihrer Gefährtinnen waren Themata nach Sodomas Sinn; in den schwebenden Figuren versagte seine Kunst. Seine zu raumillusionistischen Zwecken gemalten Architekturen: Pfeiler mit Bogen, tiefe, mehr flach abgetreppte Nischen mit Pilasterflankierung zeichnen sich durch reiche Dekoration aus, sind aber selbst wiederum nur Träger und Folie für die durch lebendige Figuren erzielte plastische Illusion (Katherinenkapelle in S. Domenico; Fresken im Großen Saal des Palazzo Pubblico, 1529—1534; Kapelle S. Jacopo degli Spagnuoli in S. Bernardino).

Baldassare Peruzzi bezeichnet in seinen erzählenden Fresken und Tafelbildern einen hemmenden Einschlag in der Entwicklung. In den Fresken der Chortribuna von S. Onofrio in Rom (1504) erfaßt er Pinturicchios Kunst als befangene phantasielose Zierlichkeit. In der Ponzettikapelle von Sta. Maria della Pace (1516) sucht er umsonst im Votivbild Raffaels Vorbild zu erreichen, erweist sich dagegen in der Gliederung und Bemalung des Gewölbes als vorzüglicher Dekorateur. Die Szenen aus der römischen Geschichte in einem Saal des Konservatorenpalastes offenbaren Peruzzis ganze Unfähigkeit zum großen historischen Stil; über eine unbeholfene Verzettelung und Zu-

sammenstoppelung konventioneller Figuren in einer Pinturicchio lieblos nachgeahmten Landschaft kam der Maler nicht hinaus. Die Darstellung von Augustus mit der Sibylle (Siena, Fontegiusta) zeigt trotz ihren übertrieben hageren Gestalten, daß er sich zuweilen in der Kraft römischer Erzählungskunst versuchte.

Ein ganz unselbständiger Eklektiker, der lange unter Sodomas Einfluß stand, aber schließlich ganz in der Kunst Pacchiarottos aufging, war Girolamo del Pacchia (1477 bis nach 1555).

Umbrien tritt jetzt durchaus zurück. Der einzige nennenswerte Meister Girolamo Genga aus Urbino wurde in früherem Zusammenhang gewürdigt.

Der dekorative Ausbau der Hochrenaissance durch Raffael.

Erstaunlich wenig ist uns über Raffaels Persönlichkeit bekannt. Seine Entwicklung, wie die äußeren Lebensschicksale lassen auf einen schmiegsamen und doch selbständigen und zielbewußten Charakter schließen. So erklärt sich auch seine angesehene Stellung in Rom. Sein Freundschaftsverhältnis mit Baldassare Castiglione, Agostino Chigi u. a. hervorragenden Männern spricht für hohe Bildung und feinstes Wesen; Raffael fügte sich der vornehmsten Gesellschaft als ihresgleichen ein. Er bewohnte in Rom einen eigenen Palast. Sein Ansehen als Mensch und Künstler war hier so gestiegen, daß sich hohe Besteller von ihm hinhalten oder mit seinem Namen signierte Schülerwerke übersenden ließen. Er teilte sein Leben zwischen Arbeit und Genuß; wir dürften kaum fehlgehen, wenn wir ihn uns nicht als Lebemann aber als Lebenskünstler vorstellen. Nach den strengen Florentiner Jahren und neben der Arbeitslast, die er in Rom zu bewältigen hatte, mögen äußere Pracht, geistvoller Umgang, Ruhm und Liebesgenuß die für sein Berufsleben nötige Atmosphäre geschaffen haben. Allem Anschein nach war Raffael eine faßbare Verkörperung des „Cortegiano“ seines Freundes Castiglione.

In seinen Glanzzeiten, die er zu seinem Glück nicht überleben mußte, bedrohte ihn die gigantische Persönlichkeit Michelangelos; er und seine Anhänger ließen es nicht an gehässigen Äußerungen über seine Werke fehlen, und manche Diskreditierung verschuldete Raffael dadurch, daß er die Bestellungen den Schülern überließ und seinen Namen auf minderwertige Ateliererzeugnisse setzte. Seit dieser Zeit ist seine künstlerische Einschätzung bis auf den heutigen Tag großen Schwankungen unterworfen gewesen. Äußerten sich Giovio, Vasari und Lodovico Dolce im allgemeinen noch durchaus anerkennend, so fühlte sich das 17. Jahrhundert viel mehr zu Correggio hingezogen, und nur die französische Klassik, Poussin, Félibien und die französische Kunstakademie standen für Raffaels Ruhm ein; für sie war er dem Altertum gleichwertig. Dieselbe Rettung seines Namens knüpfte sich ein Jahrhundert später an die Persönlichkeiten von Mengs und Winckelmann; den deutschen Frühromantikern war Raffael Gegenstand der Vergötterung. Positiv blieb seine Beurteilung bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts, einer Zeit, in welcher die Michelangelo-Biographien zunahmen und der Kultus der eigenwilligen starken Persönlichkeit überwog. Und wird heute die neuere Kunst nach den Begriffen: Mensch des Nordens und Mensch des Südens orientiert, so wird Raffael die Hauptschuld dafür aufgebürdet, daß die südliche Kunst dem cisalpinen Menschen im Grunde fremd sei (Scheffler).

Dieser Tadel geht von der richtigen Erwägung aus, daß Raffael die formale Seite der italienischen Renaissance am reinsten vertrat, da er sich weder in unabsehbare naturwissenschaftliche Studien einließ, noch zum erschütterten Miterleben aller seelischen Vorgänge zwang. Er ist der Laienwelt vorab als Madonnenmaler bekannt, und als solcher hat er das bekannteste Thema bildender Kunst durch seine Auffassung gehoben und ihm durch allgemeinen Liebreiz der Gestalten die Herzen erobert. Ob umbrisch, florentinisch oder römisch, stets geben sich



230. Raffael, Poesie. Rom, Vatikan.

Madonnen und Heilige und mythologische Personen als Idealfiguren aus. Raffael bezeugt selbst, daß er seine Gestalten aus dem Gedächtnis, nach einer Idee male und zur Erreichung höchster Schönheit von verschiedenen Erscheinungen das Schönste auswählt. Diese formale Idealisierung wirkte künstlerisch, solange sie in des Meisters Händen lag; von den Schülern gehandhabt, wurde sie zum Manierismus. Diese Allgemeinheit der Gesichtszüge, dieses Ebenmaß der Formen und diese Abgewogenheit der Massen blieb verständlich, solange der reinste Wohlklang der Linie, wie ihn neben Leonardo nur Raffael entwickeln konnte, unterstützte. Schon die Kunst seines Lehrers Perugino zeichnete sich durch Wohllaut aus; aber um wie vieles tonreicher klingt schon in der umbrischen Zeit Raffaels Linienmelodie.

Raffaels internationaler Ruhm gründete sich jedoch auf die harmonische Ausbildung des inhalts- und gedankenreichen großen Wandbildes (Stanzen) und des einfachen allgemeinverständlichen Historienbildes (Teppiche); mit diesem beherrschte er zunächst die römische Malerei, später aber auch die Kunst anderer Länder. Nicht der Gedankenreichtum, nicht die Schönheit der Gestalten und Szenerie allein bestimmen den Wert seiner Stanzenfresken, sondern das restlose Aufgehen des Bilderschmucks im vorhandenen Raum. Überall ist dem Wandbild die Herrschaft über den Sockel garantiert. Kräftig gemalte Bogen fassen die Erzählungen ein, gemaltes Relief, keine Raumillusion wie bei Pinturicchios Sieneser Fresken; die großen Gemälde sollten als Bilder in tiefem Rahmen wirken. Epochemachend wurde nicht allein der Ausgleich der Dimensionen in der ersten, sondern auch die Raumwirkung und das Helldunkel der zweiten Stanze. Am stärksten wirkte dies im Wandbild als Dienerin der Architektur begründete Gleichgewicht der Massen mit strengster Orientierung nach dem Mittellot, wobei der Augenpunkt mit einem inhaltlich bedeutsamen Punkt identisch ist oder ihm doch nahe zu liegen kommt. Disputa: Fuß der Monstranz. Schule von Athen: linke Hand Platos. Messe von Bolsena und Heliodors Vertreibung: Altarfront. Borgobrand: Schnittpunkt der Kirchentüre mit oberster Stufe.

Nicht minder aber sprach die schlichte Natürlichkeit und Verständlichkeit der auf den historischen Kernpunkt eingestellten Erzählungen der „Teppiche“, die sich als großzügige rhythmische Kompositionen reliefmäßig, leicht ablesbar entwickeln. Raffael inaugurierte aber auch eine gefällige vom Geist des Altertums getragene Dekorationsmalerei, die in den Grotesken der vatikanischen Loggien ihren Höhepunkt erreichte. Hier ist das Verdienst des Archäologen, der die Schätze des Altertums hob und allgemein zugänglich machte, ebenso groß wie dasjenige



231. Raffael, „Weide meine Lämmer". Rom, Vatikan. Phot. Alinari.

des Künstlers, der sich mit vollem Verständnis in die alte Formensprache einlebte. Man bemerkte, daß sich die antiken Motive hauptsächlich in den unter Leos X. Regierung entstandenen Gemälden finden. Am häufigsten und mannigfaltigsten kommen sie in den Arbeiten seiner Werkstätte vor: Sala dell' Incendio, Bilder der Loggien, Badezimmer Bibbienas, Teppichbordüren. Aber nicht nur durch direktes Kopieren, sondern auch durch Einfühlung in sein Wesen hat Raffael der Verbreitung der Kunst des Altertums Vorschub geleistet. Seine Kunstsprache reicht mit ihrer Abklärung und idealen Allgemeinheit näher an das Altertum heran als die der anderen Hochrenaissancemeister. Aber man vergesse nie: die Voraussetzungen für Raffaels Kunst lagen in Umbrien; in Florenz holte Raffael viele ihm noch fehlende Grundlagen nach. In römischer Luft vollzog sich kraft innerer Entwicklungsnotwendigkeit und später unter dem fördernden Einfluß des Altertums und anderer Faktoren der Reifeprozeß.

Daß die Zahl seiner Schüler so ansehnlich wurde, verdankte er der Vielseitigkeit und Liebenswürdigkeit seines Wesens; die verschiedensten Talente wußte er zu fördern.

Biographie. Raffael wurde am 18. März 1483 in Urbino als Sohn des Malers Giovanni Santi und der Magia Ciarla geboren. Bis 1500 dürfte er sich ausschließlich in der Vaterstadt aufgehalten haben, kam aber wahrscheinlich im Mai dieses Jahres nach Perugia in die Werkstätte Peruginos, der damals mit den Cambiofresken beschäftigt war und zwar unter Mithilfe von Andrea d'Assisi genannt l'Ingegno. Am 10. Dezember 1500 wurde der Vertrag für die „Krönung des heiligen Nikolaus da Tolentino" in Citta di Castello geschlossen, an der ja auch Evangelista di Piandimeleto tätig war. Der Zeitraum bis Anfang 1504 umspannt die peruginische Periode Raffaels, zeigt aber auch (1503) eine merkliche Verselbständigung des jungen Künstlers, der sich einseitig und ausschließlich auf Perugino eingestellt hatte, aber keinerlei Einfluß Pieros, Melozzos oder des Justus von Gent erkennen ließ. Die beginnende Verselbständigung rief nach neuen Anregungen, die aus einer künstlerisch bewegteren Atmosphäre kommen mußten, als sie Umbrien und die Marken zu bieten hatten.

Mit einem Brief vom 1. Oktober 1504 empfahl Giovanna Felicia Feltria, Herzogin von Sora, den jungen Raffael an den Florentiner Gonfaloniere Soderini. In Florenz nahm Raffael durch systematisches Studium älterer namentlich aber zeitgenössischer Meister seine künstlerische Selbsterziehung in die Hand. Die durch Leonardo, Fra Bartolommeo und Michelangelo beeinflußten Gemälde und Zeichnungen bedeuten nicht den Eklektizismus des innerlich Haltlosen sondern seinen Ernst, durch die von modernen Zeitgenossen gelösten Probleme die perugineschen Schema ganz zu überwinden und die schlummernden Kräfte zu wecken und zu stählen. Anregungen von Seiten Donatellos mag Raffael direkt bei Anlaß einer Reise nach Padua empfangen haben. Zwischen 1508 und 1509 weilte er vorübergehend in Urbino und Perugia. Mit Ende 1508 — nach Venturi Anfang 1509 — beginnt Raffaels Glanzepoche in Rom. Vielleicht hat ihn Bramante, der ja schon seit einer Reihe von Jahren dort ansässig war, dem Papst empfohlen. Neben dem Tafelgemälde gewinnt das Freskobild überragende Bedeutung; Juni 1509 bis August 1511 die Stanza della Segnatura. September 1511 bis Juni 1514 Stanza d'Eliodoro, 1514 bis Juni 1517 Sala dell'Incendio. Hier war 1514 der Borgobrand, 1515 die Schlacht von Ostia, 1517 die zwei anderen Gemälde fertig, doch stammt ihre Ausführung durchweg von Schülerhand. Die Jahreszahl 1515 trägt die von Raffael an Dürer geschickte Zeichnung mit zwei Figuren für die Seeschlacht von Ostia (Wien, Albertina). Gleichzeitig entstanden: 1512 der Prophet Jesaja in S. Agostino für Johann Goritz aus Luxemburg, und 1514 die von Agostino Chigi, dem reichen kunstliebenden Sieneser Kaufherrn bestellten vier Sibyllen in Sta. Maria della Pace. Von Julius II. hatte er den Auftrag erhalten, in einem jetzt zerstörten Korridor, der vom Vatikan zum Belvedere führte, Arkadenfresken zu malen; nur eine war noch unter ihm entstanden; vier weitere führte dann Raffael für Leo X. aus. Beim Tode Bramantes (1514) ernannte der Papst Raffael zum Baumeister von St. Peter und beließ ihm als Adlatus den alten erfahrenen Fra Giocondo aus Verona.

Mit einem Breve vom 27. August 1515 wird Raffael von Leo X. zum Präfekten der Altertümer ernannt. Im gleichen Jahre kann er den Papst nach Florenz und Bologna begleitet haben. Die wichtigsten Arbeiten dieses und des folgenden Jahres sind: die Kartons für die Teppiche („Tapeten"), für welche vom Juni 1515 bis Dezember 1516 Zahlungen erfolgten. Am Stephanstage 1519 waren die ausgeführten Teppiche zum erstenmal in der Sixtina zu sehen. 1516 malten Schüler Raffaels das Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan. Im Dezember 1517 wurde die Gartenloggia der Villa Farnesina, des fürstlichen Besitztums des Agostino Chigi, dem Publikum zugänglich gemacht. Am Spiegel des Gewölbes und an den Zwickeln war, von Penni und Giulio Romano nach Angaben Raffaels das Märchen von Amor und Psyche erzählt; Putten mit Attributen zieren die Stichkappen. Seit Filippo Beroaldos Übersetzung (1500) war Apuleius, der Verfasser des reizvollen Märchens, allgemein bekannt geworden. 1517—1519 entstanden die herrlichen Dekorationen des zweiten Obergeschosses der vatikanischen Loggien. Unter Raffaels Oberaufsicht teilten sich Francesco Penni, Perino del Vaga und Giovanni da Urdine in die Arbeit; der Anteil der von Vasari außerdem erwähnten Gehilfen hat sich nicht abgrenzen lassen. Während sich Michelangelo in einsamer Größe verschloß, war Raffael der Malerfürst Roms, und als solcher derart mit Aufträgen überhäuft, daß er oft entweder die Besteller durch Versprechungen hinhalten oder den Auftrag durch Schüler ausführen lassen mußte. Verwandte Züge bietet ein Jahrhundert später Peter Paul Rubens.

1518—19 wurden Skizzen und Kartons für die Fresken der Sala di Costantino vorbereitet, deren Ausführung jedoch ausschließlich den Schülern zufiel. 1517 erfolgte von Seiten des Kardinals Giulio Medici der Auftrag für die Transfiguration, an welcher Raffael 1519 intensiv tätig war; immerhin mußte sie Giulio Romano vollenden, weil der Meister vorher gestorben war. 1519 zeichnete Raffael, unterstützt von Andrea Fulvio, dem Autor der Antiquitates urbis, den Plan des alten Rom in Form von Pinselzeichnungen alter Quartiere der Stadt mit Rekonstruktionen alter Gebäude. 1520 war die nach Raffaels Entwürfen errichtete Villa Madama (für Kardinal Giulio Medici) im Bau; VI. 1520 waren Giulio Romano und Giovanni da Udine als Dekorateure darin tätig. Am 6. April 1520 schied Raffael aus dem Leben und wurde im Pantheon bestattet, wo schon früher seine Braut Marietta, die Nichte des Kardinals Bibbiena beigesetzt worden war.

1. Die umbrisch-peruginische Epoche, ca. 1500 — 1504, spielt sich hauptsächlich in Perugia und Città di Castello ab. Daß nach Giovanni Santis Tod dessen Werkstatterbe Evangelista di Piandimeleto und sein Mitteilhaber, der von Francia geschulte Timoteo Viti Raffaels Lehrer waren, kann schwerlich bestritten werden; nur sind wenige Werke erhalten, welche den Einfluß des Letzteren klarzufassen; ob Ersterer, der 1500 mit Raffael zusammen einen Auftrag erhält, viel mehr war als Fideiiussor des unmündigen Santi, läßt sich zur Zeit kaum entscheiden. Raffaels datierte Werke beginnen mit dem Jahr 1500, in welchem er in Perugia in die Werkstätte Peruginos eintrat; dessen Einfluß wird zusehends stärker. Aber kaum war Raffaels Kunst

bis zur Identität in derjenigen dieses Lehrers aufgegangen, so begann auch die für die Zukunft entscheidende Lösung und Überwindung. Für Raffael war Peruginos Kunst eine Festigung der eigenen Kräfte, aber im Grunde nur Durchgangsstadium. Den Tatsachen dürfte diejenige Reihenfolge der bekannten Bilder entsprechen, welche zunächst die wenigen Anklänge an Viti zeigen, woran sich das Anschwellen, der Höhepunkt und das Schwinden von Peruginos Einfluß reihen. Überaus zarte Erscheinungen mit feinen Gesichtchen, die mit Peruginos Typus wenig gemein haben, kennzeichnen, nebst einer ängstlich symmetrischen Aufstellung und warmen Farben Raffaels Frühwerke. Durch sie empfängt der umbrische Lyrismus eine eigene Note. Die Zeichnungen dieser Epoche sind Vorstudien und Entwürfe für Gemälde. Neben sehr sorgfältiger Modellierung kennt Raffael schon ein frisches Hinstreichen der Schatten; sein Material sind Feder und Kreide.



232. Raffael, Madonna Solly. Berlin. Phot. Gesellsch. Berlin.

Der Traum des Ritters (London, National Gallery; ebenda der durchlöcherte Karton; gegen 1500). Die Erzählung Epiktets hat dadurch eine anmutige Note erhalten, daß das Laster genau so edel und sittsam dargestellt ist wie die Tugend. Symmetrisch stehen beide Frauen am Kopf- und Fußende des schlafenden Ritters; ein umbrisches Bäumchen teilt die stark vertiefte, an Motiven reiche Landschaft (Vitis Einfluß). Die unsichere Stellung der Tugend läßt sich auf Peruginos direkten Einfluß zurückführen, der sich auch in der Tracht des „Lasters“ und in der Ausrüstung des schlafenden Ritters geltend zu machen scheint. Die drei Grazien (Museum von Chantilly; gegen 1500) zeigen dasselbe Festhalten am Flächengleichgewicht; vor einer ganz ruhigen rein horizontal gerichteten Landschaft stellt Raffael die wohl nach einer antiken Gemme oder einer italienischen Bearbeitung des antiken Themas kopierten weichen und vollen Körper mit ihren schmiegsamen Linien auf; die Armhaltung der mittleren Grazie hat eine nachträgliche Änderung erfahren. Mutmaßlich beruhen nur die Köpfe auf genaueren Naturstudien. Zu den bedeutendsten Errungenschaften, welche der Raffaelforschung in jüngster Zeit beschieden waren, gehört die Auffindung der Zeichnungen und Fragmente, welche zur einstigen Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino gehörten (1500—01 von Raffael zusammen mit Evangelista di Piandimeleto gemalt; einst in S. Agostino in Città di Castello; von Pius VI. 1789 gekauft und zerschnitten; seit dem Eindringen der Revolutionsarmee sind die meisten Stücke verschollen). Vorstudien in Lille (Musée Wicar) und Oxford (University Galeries) bezeugen Raffaels eingehende Modellstudien. Die Komposition baute sich in einzelnen Geschossen auf, die aber harmonisch ineinander griffen; ganze und halbe Figuren schlossen sich vorzüglich dem Bildrahmen an. Für die Komposition als Ganzes wie für die Haltung besaß Raffael genügend Vorbilder seines Lehrers Perugino. Von den erhaltenen Einzelfiguren zeigt ihn aber nur Gottvater im Cherubimkranz (Neapel Museum), während die Köpfe Mariae und eines Engels (Neapel, bzw. Brescia, Galerie) sich weit mehr dem Typus Vitis nähern, ihn aber bedeutend vertieft und veredelt darstellen. Die Prozessionsfahne in Città di Castello (1500



233. Raffael, Madonna mit Granatapfel. Wien, Albertina. (Nach Fischel.)

bis 1501 ?) zeigt auf einer Seite die Trinität mit zwei knieenden Heiligen, auf der andern die Erschaffung Evas; Motive Peruginos, wie die Engel, der Kopf Gottes, die andächtig betenden Heiligen und die zierlichen Bäumchen wechseln mit solchen Vitis, unter denen die Landschaft das greifbarste ist. Analogien zu den Felskulissen finden sich auf verschiedenen dem Evangelista di Piandimeleto zugeschriebenen Bildern, aber auch in Jugendwerken Peruginos. — Für den heiligen Georg und Michael (Louvre in Paris), mit ihrem sich bäumenden Hengst und der eigenartigen Höllenphantasie vermochte Peruginos Werkstätte keine Vorbilder zu liefern; ist er doch allem Dramatischen und Phantastischem aus dem Wege gegangen; möglicherweise bekam Raffael vlämische Vorbilder zu Gesicht; im „Georg“ ist die Landschaft schon durchaus peruginisch. Bei aller Einseitigkeit war Perugino doch eine abgeklärte Persönlichkeit, sodaß die lange Dauer und Intensität seines Einflusses auf Raffael nichts Rätselhaftes haben. Half ja doch der Schüler seinem Meister bei verschiedenen Werken und kopierte er doch wiederholt nach dessen Zeichnungen und fertigen Bildern.

Die Madonnenbilder dieser Periode zeigen am deutlichsten, worin Raffael dem Meister folgte, worin er sich selbständig hielt: Stimmung und Typen, sowie die Haltung der meisten Figuren gehen auf Perugino zurück, wogegen die Gewichtigkeit der Erscheinung im Bildfeld und die Angleichung an den Rahmen Eigentum des jungen Raffael sind. Namentlich gestaltet dieser das Halbfigurenbild der Madonna mit einem oder zwei Knaben in den gegenseitigen Beziehungen viel inniger als es Perugino getan; im Aufgreifen dieses Themas mag eine vielleicht unbewußte Anknüpfung an den väterlichen Kunstkreis gesehen werden. Mit Umbriern wie Pinturicchio verbindet ihn die Vorliebe für Goldverzierung an den Kleidern.

Das Tondobildchen Madonna Conestabile (Petersburg, Eremitage) sucht mit der klaren Herausarbeitung großer Richtungen d. h. den aufrechten Körpern der Madonna, den Horizontalen der welligen Landschaft und den Diagonalen des Kopfs der Madonna und des Kinderkörpers etwas Stimmungsmäßiges zu verbinden: mit zärtlichem Mutterblick verfolgt die Madonna das Interesse des Knaben für ihr Andachtsbüchlein. Dem lichten Wasserspiegel in der Landschaft antworten helle Berggipfel. — Stärker als die etwas eintönigen Parallelismen spricht in der „Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus“ (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) die Geschlossenheit der Komposition. Mit dem Kopf des heiligen Franz und dem segnenden Christusknaben hat Raffael Peruginos Formensprache vollständig übernommen. Er nähert sich ihr noch mehr in den Madonnen Solly und Diotalevi (beide im genannten Berliner Museum), wogegen die Innigkeit der Beziehungen (zwei Knaben auf der Madonna Diotalevi),

das breite Ausladen oder energische Emporragen der Körper Raffaels Selbständigkeit zuzuschreiben sind. Auf eine reifere Epoche deutet die Studie zu einer Madonna (Oxford) hin: Die Halbfigur der Madonna mit dem auf ihren Schoß sitzenden Kind bildet, von einem Fensterrahmen umfaßt, ein geschlossenes Dreieck, der über die Knie gelegte Mantel, die Hände von Mutter und Kind und der Halsausschnitt des Kleides bereiten auf die Horizontale der Landschaft vor. So peruginisch auch der heilige Sebastian in der Gemäldegalerie von Bergamo wirken mag, so sind doch die Ruhe der Kleidung und der geschlossene Umriß des Lockenhaars raffaelische Züge, die sich auch in der Halbfigur des nackten segnenden Christus (Brescia, Galeria) gegenüber Peruginos Auferstandenem (Vatikan, Pinakothek) geltend machen: intensiverer Blick, höher erhobener Arm, geschickter geführte Mantelkontur.

Den Höhepunkt von Peruginos Einfluß bildete in Komposition, Stimmung und Einzelfiguren die Kreuzigung der Sammlung Mond in London. In den Predellenbildern dagegen mit ihren Erzählungen von der Bestrafung des Häretikers Sabinian durch den heiligen Hieronymus (Sammlung Richmond) und der Auferweckung dreier Toter (Galerie von Lissabon) war z. T. Raffael auf eigene Modellstudien angewiesen, mit denen er den breiten Vordergrund seiner symmetrischen Landschaften ausfüllte; eine ruhige Stehfigur und der fliehende Krieger gehen auf Perugino bezw. Pinturicchios Fresken in Spello und Siena zurück.



234. Raffael, Krönung Mariae (Teil). Rom, Vatikan.
Phot. Alinari.

Mit 1503 überwindet Raffael konsequent Peruginos Einfluß. Bei vorwaltend peruginischer Stimmung studiert der junge Meister doch die Figuren und Kompositionen selbständig durch; er bringt neue Gesichtstypen und verhilft dem Raumproblem zum Sieg und zwar als wesentlichem Bestandteil der Handlung.

Perugino hat die Himmelfahrt und Krönung Mariae wiederholt gemalt, stets als Etagenkomposition und nie mit dem Sarkophag; wenn er die Jünger im Halbkreis aufstellte und in der Mitte den Apostel Thomas isolierte, so wirkte die Raumlösung allzu demonstrativ. — Raffael stellte in seiner Krönung Mariae im Vatikan (in der ersten Hälfte 1503 für S. Francesco in Perugia gemalt, und zwar für den Altar der Alessandra di Simone degli Oddi, 1797 von den Franzosen geraubt, in Paris von Holz auf Leinwand übertragen, seit 1815 im Vatikan) das Thema auf einen neuen Boden. Wohl behielt er das peruginische Dreigeschoßsystem bei, aber er gab der Komposition dadurch mehr Leichtigkeit, daß er die Geschoße von unten nach oben niedriger werden ließ. Ebenso stark fällt die räumliche Gestaltung ins Gewicht: die Apostel versammeln sich um einen diagonal aufgestellten Sarkophag mit Licht und Schattenseite. Allerdings flankiert er, ähnlich wie Perugino, die Gruppen durch zwei jugendliche Apostel, die in Haltung und Typus mit Peruginos Gestalten engste Verwandtschaft zeigen. Die übrigen variiert er viel stärker in Alter und Haltung als es Perugino tat; aber dabei mußten einige zu Lückenbüßern werden. Trotz aller Ruhe, Andacht, Wehmut und schwärmerischer Verehrung ist hier doch ein Geschlecht von Charakterköpfen auf den Plan getreten. Die Hügellandschaft, der die peruginischen Bäumchen fehlen, begleitet etwas pedantisch die Köpfe der Apostel. — Auf breiter Wolkenbank vollzieht sich die Krönung: Christus und Maria in Halbface, die musizierenden Engel im Halbkreis aufgestellt; eine Gruppe von acht Cherubimköpfchen belebt in flächenhafter Anordnung das oberste Halbrund.

Bei den drei Predellenbildern hatte Raffael z. T. diejenigen Peruginos in Fano bezw. wohl Kopien oder Vorzeichnungen als Vorlage, aber jede Komposition seines Lehrers geht geläutert aus seiner Hand hervor. In wohlproportionierter Säulenhalle mit geräumigem Vordergrund eilt bei Raffaels Verkündigung der Engel auf die sitzende Madonna zu; ohne pedantische Symmetrie verteilt er die Figuren gleichmäßiger im Raum. Die Dar-



235. Raffael, Studie zur Anbetung. Stockholm. (Nach Fischel.)

stellung Christi spielt sich nicht mehr in einer beliebigen Halle sondern im Säulenumgang eines Oktogons ab, wie sie Perugino beim Sposalizio der gleichen Predella verwandte; dazu schließt Raffael die beiden Zuschauergruppen fest zusammen, indem er einer Figur die Führung überläßt, und die Haupt gruppe mit ihrem überzeugenden Anteil am Vorgang erhält durch Säulen, Pfeiler und Bogen ihre bedeutsame Einfassung und Betonung. — Für die Anbetung der Könige konnte ihm eine Predellentafel des großen Altarwerks von S. Pietro in Perugia dienen (heute in Rouen). Unter Beibehaltung der Verteilung der Gruppen: die heilige Familie rechts beim Stall, der Troß links, vereinigt Raffael die bei Perugino noch zerstreuten Elemente zu einem Gruppenbild, dessen Atmung man zu sehen und zu vernehmen glaubt, so fein wechselt Geschlossenheit und Geöffnetsein. Deutlich ist die Madonna als Zielpunkt der Bewegung gekennzeichnet, gleichzeitig in einen lockeren Figurenkreis gesetzt, und die Ruine ist nicht nur Szenerie, sondern hat bildgliedernde und malerische Bedeutung. Noch ist die zarte umbrische Lyrik nicht verklungen, aber ein größerer Meister beherrscht ihre Ausdrucksmittel; Peruginos Figurentypen gehorchen jetzt einem höherem Willen (Abb. 235).

Noch viel merkbarer wird der Unterschied zweier Zeitalter in beider Maler Darstellung des Sposalizio. Raffaels Gemälde (1504, Brera in Mailand) hat mit Peruginos Leistung noch die Bildform, die Requisiten, die Figurenzahl im Vordergrund, die Symmetrie und einige Gesichtstypen gemeinsam. Die zarte Stimmung ist bei Perugino erstarrt, bei Raffael verinnerlicht, obschon die Köpfe sich in Typus und Ausdruck fast durchweg gleichen (Vorstudien zu Frauengestalten im Museum von Oxford).

Im Vordergrund hebt Raffael die Hauptgruppe durch Einschnitte und Farbenunterschiede besser heraus, vertauscht gegenüber Perugino Männer und Frauen, um den zögernd ausgestreckten rechten Arm Mariae als Stimmungsträger unverdeckt zu zeigen; aus demselben Grunde holt er den Freier, der seinen Stab überm Knie bricht, aus der Gruppe der andern heraus, wobei dieser, als Eckfigur aufgestellt, auch raumbildende Funktion ausübt. Die ungeschickte Stellung des heiligen Joseph zeigt auffallende Ähnlichkeit mit derjenigen der kumäischen Sibylle im Cambio zu Perugia. Wer vermag an Peruginos Gefühlswärme zu glauben, wenn er seine beiden trauenden Priester sieht? Raffaels Mittelfigur dagegen vereinigt mit priesterlicher Würde auch die innere Anteilnahme. Bei den Zuschauern beseitigt Raffael die Isokephalie des Meisters, doch gelingt es ihm nicht, sie ohne Lückenbüßerei zu versammeln. Man beachte, wie er die Tracht gegenüber Perugino vereinfachte, d. h. die umgerollten Enden der Mützen nicht mehr als Umrisse sprechen ließ. Zwischen den Figuren des Vordergrundes und dem Tempel gab Raffael einen weitere Zwischenraum und erleichterte durch zahlreiche dunkle rechteckige Einlagen in den Bodenbelag dem Beschauer die Abschätzung der Entfernung. Freier und zufälliger wirken die Figurengruppen im Mittelgrund. Im Tempel aber erweist sich Raffael zum erstenmal als Architekt; der ideale Zentralbau als Szenerie gehörte ja zu den bedeutendsten Interessen der Maler in der zweiten Quattrocentohälfte; Perugino und Pinturicchio bedrückten ihre Gruppen mit Achteckbauten und deren Vorhallen; ihre Zentralbauten enden gleichmäßig weit nach der Höhe und der Breite aus; aber Peruginos Tempel auf dem Sposalizio zu Caen mußte seine Kuppel opfern, und wirkt zudem durch den Kontrast zwischen schwerfälligen und schwächlichen Teilen ungünstig. Raffael, dem eine stärkere Höhe der Bildfläche zu Hilfe kam, adelte seinen Tempel mittels eines höheren Stufenunterbaus und mittels Annäherung an die ideale Kreisform nämlich durch Wahl des Sechzehnecks mit schmalem konzentrischen Umgang, von welchem sich Voluten zum Oberbau schwingen; eine ruhige, flache Kuppel sucht mit ihrer Rundung Fühlung mit dem Halbkreis des Rahmens. Wie Perugino läßt auch Raffael in der Mittelachse den Durchblick frei; aber er belebte auch den Umgang mit Figürchen. Wie auf Peruginos Bild senken sich Hügelprofile den Tempelstufen entgegen und binden das architektonische Gebilde am Rahmen fest; aber indem Raffael die Profile

belebter gestaltet und die Hügelkulissen mehr gegeneinander abtönt, kann er auf Peruginos zierliche Bäumchen verzichten (Abb. 234).

Die letzten Bildnisse dieser Epoche — zwei Porträts junger Männer in Halbfigur vor Landschaft (Florenz, Palazzo Pitti, und Budapest, Museum der bildenden Künste) sowie ein angebliches Porträt Peruginos in der Galerie Borghese in Rom überwinden Peruginos bedeutsame und schüchterne Aufmachung durch sehr breites Ins-Bildsetzen, durch kräftiges Ausladen der geschlossenen Umrisse, durch stärkere Intensität des Blicks und festere Modellierung; das alte Schema: Face und Halbprofil — wird nicht verändert, aber eindrücklicher gestaltet. Aber gleichwohl bleibt die Gesamthaltung noch befangen; die Richtungen von Oberkörper und Hals setzen schroff gegeneinander ab; der Oberkörper wirkt als abgeschnittene Büste und die Hände verraten das Ungewohnte ihrer Erscheinung im Bildnis. In bewußten Gegensatz dazu bringt Raffael die Ebenendehnung der Landschaft. Aus dem Übergang zur Florentiner Zeit stammt eine Sammlung von Skizzen nach Köpfen. Außer solchen hat der Maler auch den Händen und Füßen besonders sorgfältige Studien gewidmet, um ihnen als Stimmungs- und Ausdrucksträger höhere Bedeutung zu geben. Zu dieser Gruppe sind auch die Vorzeichnung zu einem Selbstbildnis (Oxford, Ashmolean Museum) und zwei Vorstudien für weibliche Bildnisse (London, British Museum) zu zählen.



236. Raffael, Sposalizio. Mailand, Brera.

Die Florentiner Periode (1504—1508). Die umbrische Malerei hatte dem jungen Raffael nichts mehr zu geben, seit sich erwiesen hatte, daß er den Einfluß ihres bedeutendsten Vertreters Peruginos, zu überwinden vermochte. Wäre Raffael in der Heimat geblieben, so wäre er aus eigener Kraft der umbrische Hochrenaissancemaler geworden. Aber er empfand die Grenzen dieses Kunstgebietes als zu eng. Er zog nach Florenz und legte dort neue Fundamente, mit denen er die umbrische Überlieferung zu seiner Kunst sublimierte, die nicht mehr als umbrisch sondern als italienisch überhaupt empfunden wird. Unter der überwältigenden Macht der vielen neuen und starken Eindrücke schwand die umbrische Grazie und Frömmigkeit als Stilbegriff. Seine Entwicklung verdankte Raffael nunmehr dem Studium der großen Bildhauer und Maler und der Aktzeichnung. Er vertiefte sich mit Vorliebe in die seiner bisherigen Entwicklung entgegengesetzt gerichteten Meister, und die große Fülle von Studien und nicht zu Papier gebrachten Eindrücke wirkt bis in die römischen Werke nach; Raffael zeichnet jetzt nicht mehr nach dem bekleideten



235. Raffael, Studie. Oxford. (Nach Fischel.)

sondern nur nach dem nackten Modell in ruhigem wie in bewegtem Zustand. Überhaupt verschaffen auch jetzt noch die Zeichnungen die wichtigsten Einblicke in Raffaels Schaffensart. In sehr weit verstreuten Skizzensammlungen sind die meisten Einfälle, Beobachtungen und Eindrücke aus der Florentiner Zeit vereinigt. Er verwendet wie früher Feder und Metallstift, daneben auch zur Festhaltung von Lichteffekten den Aquarellpinsel; zum erstenmal erscheint in dieser Epoche der Rötelstift. Die zahlreichen Federzeichnungen mit nackten Figuren, z. T. nach lebendem Modell, z. T. nach Kunstwerken, studieren bald das Wesentliche der Formen oder die Veränderungen des Umrisses bei starker Bewegung; in vielen aber wollte der Meister nur melodiösen Linienfluß, den kalligraphischen Verlauf einer Linie nacherleben. Von höchstem Interesse ist es, zu beobachten, welche Vorbilder den Künstler interessieren. Die Beziehungen zu Donatello sind von Gronau, Vöge und Fischel untersucht worden. Es scheint, Raffael habe angesichts der Paduaner Reliefs ein Skizzenbuch angelegt, aus dem nicht nur er, sondern auch seine Schüler schöpften; in den römischen Fresken nehmen diese Donatello-Motive überhand, je weniger Raffael an der Ausführung Anteil hat. Erst aus dieser Quelle ging dem jungen Künstler die Bedeutung der Psychologie der Masse auf, und die verschiedene Anteilnahme der Zuschauer, wie sie Donatello darstellte, ließ ihn nicht mehr los. Er reagiert ferner auf die verschiedenen Seiten von Leonardos Wesen. Hat die Mona Lisa seinen Bildnistypus beeinflußt, so veranlaßten ihn Skizzen zur Anghiarischlacht und der Karton selbst zu zahlreichen Kampfesszenen; doch wirkte natürlich auch Michelangelos Karton anregend. Kampfmotive studiert er außerdem nach Bildern und Stichen des Antonio del Pollajuolo; Kriegerstatuen lieferten ihm Donatello (heiliger Georg) und das Altertum; auf dem Wege nach Rom begegnete er schließlich noch Signorelli, dessen Rückenakte, dessen aus dem Bild hinausstoßende Bewegung und besondere Motive (Heben der Ferse) in Zeichnungen ihren Niederschlag fanden. Eine neue Welt ging ihm in Leonardos plastischem Helldunkel auf; vielleicht lernte er unter dessen Einfluß seine Madonnenbilder so gründlich vorbereiten. Jedenfalls bewirkte Leonardo, daß Raffaels Zeichnung elastischer und flüssiger wurde. Der



238. Raffael, Madonna Granduca. Florenz.
Phot. Anderson.



239. Raffael, Heilige Cäcilie. Bologna.
Phot. Anderson.

geistesverwandte Fra Bartolommeo förderte ihn sodann in der Ausbildung der Einzelgestalt, was Fülle und Rhythmus der Erscheinung anbetrifft und lehrte ihn großzügigen Bildaufbau. Michelangelo konnte für Raffael zur gefährlichen Klippe werden, und ganz ohne jeden Nachteil vermochte sich Raffael nicht dauernd mit ihm einzulassen. An der Statue des David interessierte ihn Stellung und Muskulatur, an zwei Madonnenreliefs die Kontraste, die durch Schwere gehemmte aber auch die plötzliche und heftige Bewegung, am Matthäus das schmerzbeschwerte Wenden des Kopfs. Kraftaufwand und Reichtum an Stellungen zeigte ihm der Karton der badenden Soldaten. Raffael hat auch diesen Gegensatz, wenn auch nicht immer mit Glück in sich aufgenommen und überwunden.

So tritt an Stelle der umbrischen Süßigkeit der Florentiner Realismus in Klärung der Gesamterscheinung, Verstärkung der Formen und Linien, und Bereicherung der formalen Beziehungen. In seiner florentinischen Lehrzeit begründet Raffael seine allgemeine Bedeutung. Seine Werke offenbaren einen großen Reichtum an Problemen; als Gesamtheit trägt sein Oeuvre den Stempel des umfassenden Studiums und des Strebens nach Höherem. Als Musterbeispiel mag die heilige Katharina (London, National Gallery 1506?) gelten. Eine volle und starke Bewegung steigt aus der Tiefe empor und kreist um das Mittellot. Das Auflegen des Unterarms auf das Rad erleichtert die volle Ausprägung des Kontraposts. Klingt der Kopf noch an die umbrischen Typen der Übergangszeit an, so entwickeln sich Schultern, Brust, Hände und Hüften zu neuer Größe und Fülle. Jede Linie des Gewandes ist zu klarer Abgrenzung aber auch zu schwungvollem Einfassen verwendet.

Das einfache Madonnenbild knüpft an die letzten Leistungen der umbrischen Periode an, gelangt aber in einer kurzen Entwicklung zu entgegengesetzten Anschauungen. Die unmittelbare Fortsetzung jeder streng dreieckigen Madonnenzeichnung in Oxford bildet die Zeichnung der Madonna mit dem Granatapfel (Wien, Albertina), bei welcher die Beseelung, die Kopftypen und Behandlung der Hände auf den Anfang der Florentiner Zeit weisen,



240. Raffael, Madonna Tempi. München.

die Technik aber noch die der früheren Jugendwerke bleibt. Nur zweimal stellte er die Halbfigur der stehenden Madonna mit dem Knaben dar. Die Madonna del Granduca (um 1505, Florenz, Palazzo Pitti) war laut Zeichnung (Uffizien) ursprünglich als Tondo geplant. Raffael schließt aber Mutter und Kind enger zusammen und bezieht in den großzügigen Umriß sehr markante Richtungsgegensätze ein. Der Typus der Frauen auf dem Sposalizio hat hier eine gewisse Festigung erfahren. Vor schwarzem Grund soll vor allem die Reliefwirkung sprechen. Dieses Nebeneinander zweier frontaler Figuren wird in der Madonna Tempi (um 1507—08; München, Alte Pinakothek) zur engen Verschlingung zweier Figuren in Halbface, deren vollplastische Wirkung natürlich des freien landschaftlichen Raumes bedarf. Die gemütsbewegte Madonna, die ihr Kind zum Kusse innig an sich drückt, verlangt im Gegensatz zur Granduca, einen geschwellten Umriß: wie ein Segel umwogt der Mantel die Hüften; die Rundung der Schulter überschneidet dessen Umriß da, wo dieser vom Haupt auf den Rücken niedereilt. Der Kopftypus, ein längliches volles regelmäßiges Oval mit hoher Stirne und verklärtem Lächeln, weist in Leonardos Kunstkreis.

Dieselbe Entwicklung vom Nebeneinandersein zweier ruhiger Gestalten zu innigerer Verknüpfung großer Formen, zu räumlicher Wirkung und zur Heraushebung von starken Richtungen sei es in Parallelen oder in Gegensätzen, zeigen auch die zahlreicheren s i t z e n d e n M a d o n n e n m i t d e m J e s u s k n a b e n. Die früheste Phase vertritt die „Kleine Madonna Cowper" in Panshanger, deren Kopftypus schon durchaus florentinisch ist. Entschiedener kommt die Bewegung des Jesusknaben auf den folgenden Bildern zum Ausdruck: In der Madonna Orléans (Musée Condé in Chantilly) kam zwar der Künstler über steife Parallelismen und hartes Aneinanderstoßen der Richtungen noch nicht hinaus; aber das hier verwendete Motiv, daß die Madonna auf den Knaben niederblickt, während dieser mit beiden Händen nach ihrer Brust greift und sich zugleich zum Beschauer umwendet, kam dann in der Madonna Colonna (um 1507—08, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) mittels stärkerer Bewegung und stärkerer Richtungsgegensätze besser zum Ausdruck, obschon auch hier noch eine gewisse Gezwungenheit herrscht. Problematisch ist die Bridgewater Madonna (1507—08; London, Bridgewater Gallery) geblieben; unter dem Einfluß von Michelangelos Relief der Madonna mit dem Vogel wirft sich der Knabe wie geängstigt auf dem Schoß der vornehm thronenden mit Leonardos Kontrapost aufgebauten Madonna herum. Die Große Madonna Cowper in Panshanger (1508) zeigt die stärkste Flächenfüllung, entwickeltsten Formen und stärkste Raumwirkung, die der Künstler durch Diagonalstellung zweier Körper erzielte.

Entscheidend für die Beurteilung dieser Bildergruppe bleibt aber die Tatsache, daß Zeichnungen desselben Themas, gleichviel ob später als Gemälde ausgeführt oder nicht, einen viel höheren Grad von Lebendigkeit enthalten. Was im Gemälde zum reinen Kompositionsproblem wurde, das wirkt in der Zeichnung noch durch unmittelbare Frische, so bei der Wiener Albertina-Zeichnung, auf welcher die Madonna mit starken Richtungskontrasten auf der Erde sitzt und der Knabe gierig nach ihrem Büchlein emporlangt.

Für Raffaels Streben nach geometrischem Bildaufbau war das Thema der M a d o n n a m i t d e m J e s u s k n a b e n u n d d e m G i o v a n n i n o noch geeigneter, da es die symmetrische Zusammenordnung von einer erwachsenen und zwei Kinderfiguren ermöglichte. In der Madonna Terranuova (1504—05; Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) beweist Raffael in der Körperhaltung und der linken Hand der sitzenden Madonna seine Beeinflussung durch Leonardo. Die Symmetrie stellt er auf etwas billige Weise her, indem er dem links (vom Beschauer) stehenden Giovannino einen andern Knaben als Partner gibt, den man nach der Legenda aurea wohl als Bruder Jesu aufzufassen hat. Eine horizontale Mauerkante halbiert das Tondo in der Hälfte; symmetrisch verteilen sich Hügelmotive zu beiden Seiten der Madonna. Der Künstler suchte aber mittels zahlreicher Vorstudien dasselbe Thema in drei großen ganzfigurigen Bildern zu lösen; auch hier atmen die Zeichnungen weit mehr Frische, als die ausgeführten Bilder;



241. Raffael, Madonna mit Stieglitz. Florenz, Uffizien.

denn die regelmäßig geschlossene durch die Landschaftsmotive unterstützte Figurenpyramide nimmt hier noch nicht das ganze Interesse in Anspruch. Bei der Madonna im Grünen (1505; Wien, Hofmuseum) läßt Raffael beide Knaben das Kreuzchen des Johannes fassen; die Beziehungen zwischen beiden sind also rein genrehafte. Um die Basis der Pyramide genau in die Bildbreite einzupassen und symmetrisch die Helligkeit der nackten Partien zu verteilen, gab der Künstler der halb sitzenden halb knieenden Madonna eine gezwungene Stellung; auch ist das Bild reich an störenden Parallelen, harten Überschneidungen und leeren Stellen. Die Vorstudien (Wien, Albertina) verwerten die Parallelismen sogar als durchgehende Diagonalen, geben aber den Körpern entschiedener Richtungskontraste und schwungvollere Linien.

Ungezwungen erreicht die Pyramide ihre Regelmäßigkeit in der Madonna mit dem Stieglitz (Florenz, Uffizien); die Haltung der Madonna ist weniger als Kontrastproblem demonstriert, ihr Umriß umschließt gleichmäßig beide Knaben, die durch das apokryphe Motiv der Belebung eines Lehmvögelchens verbunden sind, Johannes als irdisches Kind, Christus, obwohl auch Kind, doch als Wundertäter. Die Landschaft unterstützt mit Bodenlinien, Wolkenschichten und schlanken umbrischen Bäumchen die Schrägen der Figurenpyramide. Die Vorstudien (Wien, Albertina) drehen sich hauptsächlich um die Haltung der beiden Knaben.

In der „Belle Jardinière" (1507; Paris, Louvre) soll der Beschauer die Dreifigurengruppe mehr von der Seite, also mit verstärkten plastischen Werten sehen. So tritt der Christusknabe aus dem Umriß der Madonna heraus und dieser Verselbständigung eines Bildteils entspricht die Belebung des Umrisses auf der andern Seite. Durch den fragenden Blick des Jesusknaben und die andächtige Verehrung, die ihm der Spielgefährte zollt, gewinnt das Bild ein Mehr an intimem Reiz. Gegen die Gruppe tritt die Landschaft zurück. In der Vorstudie des Louvre ist die Profilstellung beim Sitzen stärker betont und die Knaben unterhalten sich miteinander.

In der (unvollendeten) Madonna Esterhazy (1508—09; Budapest, Museum der bildenden Künste) löst Raffael die Aufgabe in einem ganz neuen Sinn, nämlich durch die umgestürzte Pyramide: Arme und Blicke haben ihr Ziel in der linken unteren Bildecke d. h. im knieenden Giovannino; auch die Madonna kniet und hält den sitzenden Jesusknaben. Gegenüber der Vorzeichnung (Uffizien) sind die Figuren etwas enger zusammengeschlossen und die Landschaft ist durchaus römisch: Campagna, Sorakte, antike Ruinen und mittelalterliche Kirchtürme.

Auch das Thema der h e i l i g e n F a m i l i e hat Raffael in Florenz aufgegriffen und verschiedenartig gelöst. Von der gleichmäßigen Zusammenordnung der Figuren in der Familie mit dem bartlosen Joseph (Petersburg, Eremitage) und der etwas gelockerten Flächenkomposition im Tondo der heiligen Familie mit der Palme (London, Bridgewater Gallery) gelangte Raffael zur Lösung mit der umgestürzten Pyramide (Heilige Familie mit Lamm; 1507; Madrid, Prado; in dem auf einem Lamm reitenden Christusknaben wirkt der Einfluß Leonardos) und dem strengen vielfigurigen Pyramidenaufbau in der Heiligen Familie Canigiani (München, Alte Pinakothek), einem Bild, das besonders stark Fra Bartolommeos Einfluß zeigt (Joseph; Kopf der heiligen Elisabeth).

Während Raffaels B i l d n i s s e aus der umbrischen Epoche das herkömmliche Schema im Grunde nicht änderten, wandelte sich sein Bildnisideal nunmehr unter dem nachhaltigen Einfluß von Leonardos Mona Lisa. Raffael lernt dabei die moderne Geschlossenheit des Porträts; er versucht aber auch die Haltung zu variieren. Eine Bildnisskizze im Museum von Lille scheint in Kopfform, Bildung der Augen, dem Lächeln des Mundes und den zarten das Haupt einhüllenden Schleiern gleichsam unter dem unmittelbaren Eindruck von Leonardos Werk entstanden zu sein. Die Studie zur Maddalena Doni im Louvre übernimmt die Drehung des Kopfs, die Armhaltung und die architektonische Einfassung des Hintergrundes. Zum leeren prunkvollen aufgeputzten Schema erstarrt aber Leo-



242. Raffael, Donibildnis. Florenz, Palazzo Pitti.
Phot. Anderson.

nardos Vorbild im ausgeführten Bildnis derselben Dame (1506; Florenz, Palazzo Pitti). Für das Gattenbildnis des Agnolo Doni ebenda erfand Raffael die belebende Unterscheidung zwischen der horizonzal aufgelegten und der lässig von einer Tischkante herabhängenden Hand; nur wirkt das Arrangierte noch zu auffällig und der Ausdruck gequält und gezwungen. Und nicht anders Raffaels Selbstbildnis in den Uffizien. Und doch eignet den Bildnissen dieser Zeit ein hohes Maß von Energie und Selbstsicherheit in Haltung und Blick. Die Donna Gravida (Florenz, Palazzo Pitti) gehört mit ihrer energischen Modellierung dieser Epoche an, bereitet aber in der Art, wie sie die Bildfläche beherrscht und wie sie angeborne Vornehmheit und Würde des gereiften Alters zu erkennen gibt, auf die Bildnisse der römischen Zeit vor.

Im mehrfigurigen Andachtsbild, dessen Anfänge bei Raffael noch in die ausgehende umbrische Epoche hinaufreichen, löst er sich ruckweise vom heimatlichen Ideal und wächst zunächst in die Anschauung Fra Bartolommeos hinein. Die Madonna der Nonnen von S. Antonio zu Perugia (New York, Pierpant Morgan) entstand nicht in einem Zuge. Die von Perugino übernommene Thronform, die auf Pinturicchio zurückgehende Madonna mit den beiden Knaben, die zwei weiblichen Heiligen sowie die Lünette können nur 1503 oder 1504 entstanden sein, während die beiden Apostelfürsten schon den Einfluß Fra Bartolommeos verraten und somit erst bei Raffaels Aufenthalt in Perugia 1505 gemalt sein können. Auch die Predellenbilder, die wohl nach Raffaels Entwürfen gemalt wurden, zeigen stilistische Unterschiede, die auch in der Madonna Ansidei (London, National Gallery) deutlich sichtbar sind. Die der Madonna Diotalevi verwandte heilige Jungfrau und Johannes der Täufer entstammen dem Ende der Peruginer Zeit, während der heilige Nikolaus sowie der schwere zusammenfassende Bogen der florentinischen Anschauung angehören..

Unter Fra Bartolommeos Einfluß wandte sich Raffael schließlich der räumlichen durch Lichtverteilung gegliederten Anordnung des vielfigurigen Altarbildes zu. Die Madonna del baldacchino (1508; Florenz, Palazzo Pitti) baut sich vor einer Apsis mit kassettiertem Gewölbe auf; aber zum altertümlichen steil aufragenden Stufenthron paßt auch die schüchterne Aufstellung der andächtigen Figuren: vier Heilige neben dem Thron und vor diesen zwei nackte Engelchen. Trotz des architektonischen Hintergrundes entfaltet sich Raffaels Komposition mehr in die Breite als in die Tiefe. Die beiden schwebenden Engel wurden später von Schülerhand hinzugemalt.

Auch für ein anderes Werk war ihm Fra Bartolommeo Vorbild: für den oberen Teil des Fresko der Dreieinigkeit in S. Severo in Perugia nahm Raffael das jüngste Gericht Fra Bartolommeos zum Vorbild. Christus und die beiden ihn begleitenden Engel zeigen trotz der peruginischen Anklänge doch schon florentinische Formengröße. Die etwas tiefer sitzenden Gruppen von je drei Heiligen auf Wolkenschichten entfalten sich viel besser als Fra Bartolommeos stark verkürzte Gruppen, und so konnte Raffael auch mehr Gewicht auf die Individualisierung legen. Die enge Verwandschaft der ganzen Komposition mit derjenigen der Disputa weist auf das Jahr 1508 als Entstehungszeit.

Sehr verschieden hat Raffael in dieser Zeit auf Michelangelos Einfluß reagiert. Die Grablegung Christi (Rom, Villa Borghese) war 1507 für Atalante Baglioni in Perugia, die bei der bekannten Bluthochzeit dieses Jahres ihren Sohn verloren hatte, entstanden. Zuerst dachte Raffael daran, dieser irdischen Mater dolorosa die Beweinung Christi zu malen (Zeichnung im Museum von Oxford); aber dann kamen Eindrücke von Michelangelos Werken über den Meister; er rang nach gewaltsamem Ausdruck und hinreißender Dramatik, obschon seine Kunst so gar nicht dar-

auf eingestellt war. Nie ist ein unruhigeres und unharmonischeres Werk aus Raffaels Hand hervorgegangen. Die Gewaltsamkeiten haben sich sogar im Bild gegenüber dem Entwurf (London, British Museum) noch verschärft. In einer für das Auge beleidigenden Weise wird Christi Leichnam geschleppt, Figuren mit gewaltsamen Gebärden und sentimentalem Ausdruck drängen sich heran; als Nachahmung von Michelangelos Madonna Doni vollzieht Maria Magdalena ihre gesuchte Drehung, um Maria zu stützen. So wie die Richtungen der Beine der vorderen Figuren verlaufen, scheint Raffael für einmal aus seiner Bahn geworfen zu sein. Nur in den Grau in Grau gemalten Allegorien der Predella (Pinakothek des Vatikans), ist er sich selbst treu geblieben. Glaube, Liebe und Hoffnung als Halbfiguren im Kreisrund, von Putten eingefaßt, zeigen das Kontrastproblem der Haltung durchweg begründet. Die Liebe, eine ihre Kinder an sich drückende Frau, ist allerdings ohne Michelangelos Einfluß undenkbar; aber Raffael vermochte doch die Kontraste in eine geschlossene Gruppenform einzubinden.

3. Das Studium der römischen Periode Raffaels (1508—1520) begegnet großen Schwierigkeiten, weil sich die Tätigkeit des Meisters immer mehr im überwuchernden Werkstattbetrieb der Schüler verliert. Zeichnungen sind anscheinend in verhältnismäßig geringer Zahl, einige sehr wichtige Kompositionsentwürfe nur in Kopien erhalten. Neben die malerische Tätigkeit tritt in zunehmendem Maße die architektonische und archäologische. Diese Epoche, die Raffaels Weltruhm begründete, wird durch folgendes gekennzeichnet: Sehr wesentlich ist des Meisters Tätigkeit als Freskomaler und zwar als Darsteller mythologischer wie christlich-humanistisch-allegorischer Gegenstände. In den meisten Fällen handelte es sich um ganze Räume, in welchen sich die beziehungsreichen Bilder zweckmäßig zu verteilen hatten (Stanzen). Für solche ausgedehnte Aufgaben war Schülerhilfe besonders erwünscht. Mit den Aufgaben wuchs aber auch die künstlerische Anschauung. Florentiner Eindrücke verdichten sich zur Bildform (Schule von Athen und Disputa), Bewegungsprobleme, die in reichster Fülle in Skizzen ausgebreitet lagen, finden endgültige Form (Urteil Salomons in der Stanza della Segnatura). Jetzt, da die großen Aufgaben an den Meister herantreten und an Formenausprägung und Beseelung das Höchste verlangt wird, treten Studien nach Köpfen Leonardos (Epiphaniasbild) in neue Erscheinung, freilich verallgemeinert und gemildert, aber im Eigenartigen ihrer Stellung und im Zarten oder Charakteristischen ihres Wesens unverkennbar von Leonardo beeinflußt. Und wieder packt ihn Michelangelos Vorbild, und zwar diesmal durch die Sixtinafresken. Oft tritt aber auch der Fall ein, daß sich viele herrliche Studien und Vorzeichnungen Raffaels verallgemeinerten oder in den Händen der Schüler, die vielfach seine Skizzen zu Kartons vergrößerten, erstarrten.

Die römische Entwicklung bedeutet zunächst eine abermalige Steigerung der Form. Ein kräftigeres Menschengeschlecht steht fester auf dem Boden als früher. Die Gewänder geben dem Körper mehr Fülle und beziehen sich nicht mehr auf die Einzelerscheinung, sondern ihr Wurf beansprucht grundlegende Bedeutung für die Gesamtkomposition (Vergl. Madonna Tempi und Madonna Sixtina). Großzügiger und plastischer bilden sich auch die Köpfe. Die Madonna wandelt sich aus der lieblichen ganz jungen Mutter zur reiferen Frau; ihre Kopfform wird gewählter und feiner; tiefere Blicke strahlen aus dunklen Augen, denen das Dunkel des flach anliegenden Haares antwortet. Schon in der Stanza della Segnatura läßt sich von der Disputa über die Schule von Athen zum Parnaß die zunehmende Reife des Formgefühls klar ersehen. Die Fresken stellen die Aufgabe großer bewegter Massen; Raffael ringt anfangs (Segnaturazimmer) mit der harmonischen Durchbildung, gestaltet sie jedoch von Anfang an abwechslungsreich durch und gelangt schon im zweiten Saal zur dramatischen Durchdringung. Die Belebung einer gleichmäßigen Figurenzahl illustriert am besten ein Vergleich zwischen den zwei Heiligengruppen in S. Severo in Perugia und dem himmlischen Chor der Disputa. Ferner sei daran erinnert, daß er jetzt zum erstenmal wirklich schwebende Engel darstellt (Disputa). Eine höchst bedeutsame Bereicherung erfuhren seine Raumgestaltung und das Farben- und Lichtproblem; aber sie alle gehorchten im Grund doch wieder dem obersten Gesetz in Raffaels Kunst, der Klärung des Bildbaues. Die folgenden Aus-



243. Raffael, Galathea. Rom, Villa Farnesina.

führungen werden vor allem zu zeigen haben, wie sich die Präzisierung der Bildkonstruktion durchringt, wie sich das Gegenständliche großen ordnenden Richtungen unterwirft und wie sich diesem gesetzmäßigen Aufbau auch die Farben anpassen. Führt der Meister schließlich auch die Diagonale, die räumliche wie die flächenhafte, im Bild ein, so bedeutet sie keine Störung sondern eine neue im Verein mit den anderen schaffende Kraft.

Das Fresko des Triumphes der Galathea (1514; Villa Farnesina) ist aus antik hellenistischem Empfinden heraus entstanden. Die Göttin beherrscht mit ihrer starken Drehung die ganze Figurengruppe; die ausgestreckten Arme und der flatternde Mantel streben nach entgegengesetzten Zielen. Schichtenweise ordnen sich ein Putto, Tritonen und Nereiden bei, und sie alle ergeben zusammen mit Galathea ein in die Breite gezogenes, eng in den Rahmen gepaßtes Sechseck, über dem in gewisser Entfernung das Dreieck der Pfeile schießenden Putti schwebt. Die geometrische Konstruktion, die für beziehungsreiche Themata Gebot war, konnte freilich da, wo es sich um Äußerung von Lebensfreude handelt, zur Gefahr werden (Abb. 243).

Raffaels römische Tätigkeit begann mit der vornehmsten Aufgabe: der Ausmalung der Stanzen im Vatikan, für deren jede ein besonderes Programm ausgearbeitet wurde; sie bilden nur ein Glied in einer langen Kette, die vom Mittelalter bis in die Neuzeit reicht. Nur handelt es sich zunächst wenigstens nicht um die Aufzählung historischer Tatsachen oder Darstellung von Allegorien, sondern um deren Einordnung in einen höheren Gedankenkreis, der dem Orte, d. h. der vornehmsten päpstlichen Residenz angepaßt war. Ungefähr ein und einhalb Jahrzehnt zuvor hatte Pinturicchio die Borgia-Gemächer mit einem gemalten Programm geschmückt; aber an Stelle jener Bildfülle trat jetzt eine großzügige künstlerische Organisation. Herrschte im Appartamento Borgia eine gleichmäßige Aufreihung von Erzählungen und Figuren, wobei religiöse Themata, mittelalterliche Philosophie und höfische Schmeichelei zu Worte kamen, und der Gesamteindruck der eines prächtigen, unterhaltenden Vielerlei war, so wurde in den Stanzenfresken dasjenige kritisch ausgesondert, was sich zum Programm besonders eignete und dieses Programm lautete: Die Würde und Heiligkeit der Kirche; es gliedert sich in Einzelkapitel und jedem von ihnen ist eine Stanze gewidmet; bald kommt die kulturelle, bald die mystische, bald die historische Seite zur Geltung. Bei der



Raffael, Disputa
Rom, Vatikan
(Phot. Hanfstaengl)



Beurteilung der Stanzen als künstlerisches Ganzes bleibt zu beachten, daß sich in einzelnen von ihnen noch Reste älterer Fresken befinden, die aus Pietät und aus praktischen Gründen belassen wurden, ungeachtet der künstlerischen Dissonanzen, die daraus entstehen mochten. Ferner nimmt Raffaels Anteil an der Ausführung mit zunehmender Arbeitsüberlastung ab und derjenige der Schüler entsprechend zu. Unterhalb der Stanzen liegt das Appartamento Borgia; die Voraussetzungen für Fresken waren jedoch oben im ganzen günstiger, denn die Wände und Gewölbe waren nicht durch Pilaster bezw. Gurten geteilt, sondern ermöglichten einen einheitlichen Schmuck. Wohl sind in drei Sälen zwei Wände von Fenstern durchbrochen, aber das Weniger an Flächenraum wird durch ein Mehr an Licht aufgewogen.



244. Raffael, Urteil Salomos. Rom, Vatikan. Phot. Alinari.

Die Stanza delle Segnatura trägt ihren Namen von den hier unterzeichneten Gnadenakten; gewidmet ist ihr Schmuck den vier großen Geistesmächten, auf welchen die Kultur des Christentums sich aufbaut. Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz sind die vier Themata, in die sich in vortrefflicher Abstufung der Schmuck von Gewölbe und Wänden gliedert. Ob nun dieser Raum wirklich einmal Privatbibliothek Julius II. war und mit der damals üblichen Gruppierung der Bücher den Gegenstand der Fresken diktierte, ist nebensächlich; denn die Raumgestalt legte je ohnehin eine derartige Gliederung nahe.

Eine Vierteilung, die sich in kreisrunden Mittel- und oblongen Eckfeldern wiederholte, hatte schon Sodoma in seiner vielleicht auf Melozzo da Forlì zurückgehenden vorzüglichen Deckengliederung vorgesehen. Während er das achteckige Zentralfeld mit dem Wappen Julius II. und die vier Radialfelder mit den konkaven Längsseiten mit mythologischen Szenen schmückte, setzte Raffael in das vorhandene goldstrahlende Rahmenwerk die vier Titel in Form allegorischer Gestalten und gab ihnen in den vier Eckfeldern noch eine kurze Erläuterung in Form von Erzählungen oder anderer Allegorien; den abstrakten, dekorativen Charakter betonte er durch den goldnen Mosaikgrund. Das künstlerische Problem lautete bei den Medaillons: Edel und maßvoll bewegte, stets neu komponierte Sitzgestalt mit begleitenden Genien in ebenmäßiger Ausfüllung des Kreisrunds; bei den Eckfeldern dagegen eine prägnante Erzählung in flächenhafter oder tiefenräumlicher Komposition mit drei bis sechs Figuren und klarer Gruppierung. Bei den Allegorien findet die in allem Reichtum der Bewegung und Modellierung fühlbare Vertikale ihren Ausgleich in der Horizontalen der von Putten getragenen Inschrifttafeln, und die maßvoll verhaltene Bewegung der Hauptfiguren klingt in der ungebundenen Frische der Putten aus. In dieser überirdischen Welt atmen alle Konturen und Farben reinsten Wohlklang.

Die Theologie kleidet Raffael in die symbolischen Farben der drei theologischen Tugenden: Weiß, Grün und Rot; den Flug zum Himmel bedeuten bei der Poesie die herrlich gliedernden Schwingen. An Michelangelos Sibyllen



245. Raffael, Schule von Athen. Rom, Vatikan. Phot. Hanfstängl.

ist die Philosophie erstarkt, der das Altertum selbst den Thron baut, und der die vier Elemente mit Farben und gestickten Mustern das Kleid schaffen. Ihres Amtes waltend ist die Justitia am stärksten bewegt; vier Putten festigen ihre schlanke stark gelöste Silhouette in der Bildfläche. — Aus der Tiefe des Alls beugt sich die Astronomie über die Himmelskugel. Mit einer selbstverständlich anmutenden Klarheit knüpft der Maler im Sieg Apollos über Marsyas zwischen dem Hohen und dem Niedrigen lineare Beziehungen. Als Darstellung edler Körper in herrlicher Symmetrie faßt er den Sündenfall auf. Wie ein Wirbelsturm kreist die leidenschaftliche Gebärdensprache beim salomonischen Urteil um ein Mittellot (Eckfelder, Abb. 244).

Der theologischen Erkenntnis des Liebeswerks Christi ist die sogenannte „Disputa“ geweiht, bei der es sich aber nicht um eine Disputation handelt, sondern um die durch verschiedene Kirchenlehrer ausgesprochene Vereinigung von Himmel und Erde in der Eucharistie. Der Name „Disputa“ erscheint erst seit dem 17. Jhh.; ein Autor des 16. nennt das Gemälde viel zutreffender: la pittura del sacramento. — Durch das Meßopfer sollen wir laut einer Sequenz des heiligen Thomas von Aquino die Gefährten der heiligen Scharen werden; die Eucharistie, der panis angelicus stellt die Vereinigung mit der Gottheit in Aussicht. Und weiter erklärt Thomas von Aquino, daß es ein zwiefaches Genießen des Erlösers gebe, eines mittels der Anschauung bei den Engeln und eines mittels des Glaubens bei den Menschen. Wenn ferner der Meßkanon das Gebet ausspricht, die Engel mögen diese Gaben (Meßopfer) auf den erhabenen Altar Gottes bringen, so erläutern Gregor der Große und Innocenz III. diese Stelle so: „Im Momente der Darbringung des Opfers da öffnet sich der Himmel, es erscheinen die Chöre der Engel, Erde und Himmel verbinden sich, das Sakrament wird zugleich auf dem Altar gesehen und durch die Engel gen Himmel geführt und Christo geeint.“ Innocenz III. unterscheidet im Anschluß daran einen oberen himmlischen und einen unteren irdischen Altar. Dem humanistischen Charakter von Parnaß und Schule von Athen gegenüber muß betont werden, wie die „Disputa“ die von der Summa

des Thomas von Aquino beherrschte theologische Anschauung aufs Genaueste wiedergibt; Dominikaner, die mit der ganzen Mystik und Scholastik vertraut waren, befanden sich in genügender Zahl am päpstlichen Hof, um den Künstler in bezug auf den Inhalt zu unterrichten. Die himmlische und irdische Region sind durch die Monstranz als den Behälter des Leibes Christi verbunden; keine der Segnaturafresken ist so sorgfältig durch Studien vorbereitet worden wie die Disputa. In der Mitte der untern Region erhebt sich, nirgends übersehnitten, der einfache Altar; vor freier Luft steht die Monstranz, Zielpunkt des Glaubens, Forsehens, Hoffens und Sehnens. Zwei mächtige Figurenzüge, der eine ein fester rhythmisch gegliederter Block, der andere in Gruppen aufgelockert, streben darauf hin, aufgenommen von den ruhigen Gestalten der vier beim Altar sitzenden Kirchenväter. Und die anschwellende sich wölbende und flach auf die Mitte zueilende Kurve, die über den Köpfen der Gruppe hinwegläuft, wird im Suchen ihres Ziels vom beweglichen Umriß eines Hügels und dem massiven Kubus eines unvollendeten Baus unterstützt. Wohl tönen unter den Dargestellten Namen von höchstem Klang: Innocenz III., Sixtus IV., Thomas von Aquino, Bonaventura und Dante rechts, Fra Angelico wie Vertreter der verschiedensten Orden links, aber diese Menschen sind an die Erde gebannt; es ist, als ob ehrfurchtsvolle Scheu sie abhielte, vor den Altar hinzutreten, so daß sich vor ihm, als wertvolle Raumvertiefung, gleichsam ein geheiligter Bezirk auftut. In der irdischen Zone herrschen die Diagonalen, deren Enden wie mit magnetischer Gewalt am Altar festgehalten werden. — Die himmlische Region, die des Erlösungswerks im Schauen, nicht im Glauben teilhaft ist, öffnet sich gleich einer aetherischen unendlichen Chornische über der irdischen Zone. Altertümliches steht nun hier neben moderner geläuterter Raumanschauung: In der Mittelachse über der Monstranz schwebt als Vision die Trinität auf einer Wolkenbank, die Taube des heiligen Geistes umgeben von vier aus der Tiefe schwebenden Engelchen, und über ihr Christus, der sich selbst zum Opfer hingibt, vor strahlender Gloriole, deren kreisender Rand auch Maria und Joseph in seiner Bewegung faßt, aber über ihr erhebt sich in unerschütterlicher Ruhe Gott-Vater, der das Erlösungswerk beschlossen hat. Aber diese Trinitätspyramide darf nicht über der Erde lasten; Raffael nimmt sie in eine große Raumsphäre hinein und macht sie zum Mittelpunkt des Halbkreises der auf einer Wolkenbank thronenden Patriarchen und Heiligen. Durch diese weitausholende, sich anscheinend der Erde entgegensenkenden Kurve kommt etwas Erhebendes und Befreiendes in die Komposition, sie atmet auf, der irdischen Gebundenheit frei; aber dieses Gefühl steigert sich, je höher der Blick emporsteigt: der Himmel wölbt sich zur strahlenden von Engelsköpfchen erfüllten, von herrlichen Engelgruppen durchschwebten Halbkugel, in die Gott-Vater als der Höchste und Oberste, was die religiöse Vorstellung schafft, einsam hinaufragt. In feinem künstlerischen Takt hat sich Raffael nicht zuviel auf realistisches naiven Sinnen willkommenes Detail eingelassen; ihm war es darum zu tun, die Schönheit des Überirdischen im Gegensatz zu den sehr schwer dahinschleichenden Diagonalen der irdischen Zone durch den Einklang der Kurven mit dem das Bildfeld einfassenden Bogen zum Bewußtsein zu bringen. Nicht Farbenpracht und nicht Figurenfülle sondern einfach große Raumwerte und der Einklang feierlicher Linien sind die Mittel zum Ausdruck höchster überirdischer Schönheit. In den thronenden Heiligen erreichte Raffael mehr Abwechslung in der Haltung und breitere und vollere Entfaltung als im Fresko von S. Severo zu Perugia. Unwillkürlich ergänzt sich der Beschauer diesen Wechsel von alt- und neutestamentlichen Figuren, die nach der Aufeinanderfolge der Weltalter sich aufreihen, zu einem ganzen Halbkreis. — Nach denselben Gesetzen verteilt Raffael auch hier die Komplementärfarben Blau und Goldgelb, die in der Mitte vorherrschen und nach den Seiten zwischen hellen gebrochenen Farben abklingen und außerdem in der irdischen Zone schwerer aufgetragen sind als in der himmlischen. Kopien und Vorstudien beweisen, daß Raffael diese Komposition ursprünglich umständlicher und gleichförmiger gedacht hatte; Studien zu Einzelfigur und Gruppen belehren über den Fortschritt in der Verlebendigung (Taf. VII).



246. Raffael, Drei Musen. Rom, Vatikan.

Die „Schule von Athen“, über welche schon eine Unmenge von Deutungen ergangen ist, nimmt zusammen mit der „Disputa“ als Verherrlichung der Philosophie bezw. Theologie die ungeteilten Wände ein; die besten Plätze gebühren den vornehmsten Wissensgebieten. Wie der Name sagt, kommt in der „Schule von Athen“ die antike

Philosophie zu Wort, und sie symbolisiert das menschliche Ringen nach Erkenntnis seines höchsten Ziels mittels der Vernunft. Daß die Kirche des antiken Wissens und Könnens nicht entraten darf, hat schon das Mittelalter durch Darstellung der sieben freien Künste und ihrer Vertreter betont; Raffael ließ dieses Schema in einem größeren Ganzen aufgehen, das den Ernst und das emsige Forschen der antiken Welt umfaßt. Dieses betätigt sich gleichsam im Schutze Apollos und Minervas und gipfelt in den Philosophenfürsten Plato und Aristoteles. In durchsichtiger Klarheit entfaltet Raffael den Reichtum geistigen Lebens, indem er die Wissensgebiete und die Art ihrer Aufnahme in Gruppen gliedert. Diese selbst unterwirft er zwei beherrschenden Wagerechten, läßt dabei aber auch Tiefenrichtungen wie Raumerzeugung im einzelnen gelten und verankert die höhere und tiefere Zone in der Diagonale. Damit jedoch die Herrlichkeit der antiken Welt auch aus dem Schauplatz strahle und an der geometrischen Gesetzmäßigkeit nicht gezweifelt werde, damit das Endliche und Irdische wohl sich in aller Herrlichkeit entfalte, aber zugleich auch als Begrenztes erfaßt werde, errichtete Raffael die Architektur, in welcher man Pläne Bramantes für St. Peter verwirklicht sehen wollte. Dem Braun in Braun gemalten Karton der Ambrosiana in Mailand gegenüber zeigt das Fresko als Änderung nur die Anbringung einer Füllfigur im Vordergrund. Ein gemusterter Plattenboden nimmt als Proszenium jene beiden so ähnlichen und doch so geschickt unterschiedenen Gruppen der Geometer, Erd- und Sternkundigen rechts, und der Grammatiker, Arithmetiker und Musiker links auf, die in greifbarer Nähe alle Phasen des Studierens, Aufnehmens, Begreifens umfassen. Man beachte, wie beide Gruppen von der Mitte aus nach dem Rande ansteigen, wie aber die linke sich als spitzes Dreieck in lockerem Kontur mit Einsattelung entwickelt, wie die rechte dagegen plötzlich als trapezförmiger Block anhebt und in unerbittlicher Geschlossenheit verharrt. Vier Treppenstufen führen zur höheren Region, betonen aber doch das Ruhige und wohlig Ausgebreitete und nehmen in der liegenden Figur des Diogenes eine bequeme Raumfüllung aber auch, ähnlich wie in einer emporschreitenden Rückenfigur, die Vermittlung zwischen rechts und links und unten und oben auf. Da oben baut sich das Reich der Philosophenfürsten auf, zunächst das lebendige der andächtig lauschenden, emsig schreibenden und diskutierenden Menschen, die, je mehr sie sich der Mitte als der Quelle höchster Weisheit nähern, im Bann der beiden hehren Geister, die aus der Tiefe hervorwandeln, in ehrfurchtsvollem Schweigen erstarren, und eine Gasse bilden. Dann aber als Weiterbildung der lebendigen Horizontalen und Vertikalen das gebaute Reich nämlich jene lichten Fronten, vor denen sich das Spiel der Figuren so reich entfaltet, und ferner die Folge von schattigen tonnengewölbten Hallen und lichtem Kuppelraum und offenem Hof. Diese ganze genau die Mittelachse des Freskos einhaltende Flucht dient ja schließlich nur als Rahmensystem für die Philosophen, d. h. für den Mann in reifen Jahren und in vollster Schaffenskraft, Aristoteles, der zur Erde als auf sein Wissensgebiet weist, und für den ehrwürdigen Greis, Plato, der zum Himmel deutet, wo sein Reich ist. Und schließlich mag noch darauf hingewiesen sein, wie Raffael in der oberen Zone die geschlossenere (um Sokrates versammelte) und die offenere Gruppe rechts mit den entsprechenden der unteren Zone übers Kreuz korrespondieren läßt. In der Schule von Athen haben die wichtigsten Flächenrichtungen in Figuren und Baulichem ihren Ausdruck gefunden; in dieses Spiel von Richtungen ist auch die dritte Dimension verwoben. Auch hier unterstützt Raffael die Komposition der Massen durch die Verteilung der Farben. Er kleidet wieder die Figuren, auf die es ihm für den Gesamtbau besonders an kommt, in seine Hauptfarben und leitet dann mit diesen Farben durch das Mittel des Kontrastes (Komplemente) den Blick in die Tiefe, sodaß das Auge gezwungen wird, die Bewegung der Massen mitzumachen. Da der Figurenkomplex sehr groß ist, isoliert der Künstler die Hauptfarben, so weit wie möglich. Diese Komplementärfarben hat der Künstler paarweise angeordnet, d. h. die gleiche Farbe auf entsprechende Figuren verteilt, durch Gegensätze nahe beieinanderstehende unterschieden. Er braucht die Komplementärwirkung hauptsächlich, um die Verbindung der Gruppen nach oben und in die Tiefe herzustellen. Dazwischen nun breitet er ein Konzert von Changeanttönen aus. „Besonders Changeantwirkungen von Rotbraun mit Lila und Grün, Rosa mit Blau, Rot mit Gelbgrün, Gelb mit Grün, kommen an den Nebenfiguren vor und beschäftigen mit ihren pikanten seltsamen Effekten das Auge in ungewohntem Maße“ (Waldmann).

Raffael entfaltet an der einen Fensterwand die Poesie als glänzende Versammlung auf dem Parnaß, dessen Kuppel er über die Fensternischen wölbt und dessen Hänge sich seitlich herabziehen. In freier Symmetrie gliedern Bäume den Raum; an den die Bratsche spielenden Apollo schließen sich, ebenfalls in freier Symmetrie sitzend und stehend, die Musen an, die den Blick des Beschauers allmählich in die Bildtiefe lenken; dorthin führen auch zwei längere und stärkere Kompositionsrichtungen, die unten ebenfalls in zwei Sitzfiguren anheben: die Dichter, deren Zug von unten her die Höhe in zwangloser Aufstellung gewinnt um dann in den Tiefengang der Musengruppe einzumünden. Ein Kreis, von zwei längeren Kurven gefaßt, so mag das zugrunde liegende geometrische Schema benannt werden. Seine kompositionelle Gesetzmäßigkeit findet im Farbenrhythmus seine Unterstützung. Den Generalbaß der ganzen Symphonie geben Blau (durch Übermalung Marattas entstellt) und Goldgelb, verbunden in der oberen Gruppe in den Figuren Homers und der vom Rücken gesehenen Muse. Unten erscheinen sie getrennt;



247. Raffael, Messe von Bolsena.
Rom, Vatikan.

dann strahlen sie in hellen Gelbtönen vieler Gewänder und im matten Blau des Himmels aus. Als zweites aber sekundäres Komplement bringt der Maler Rot und Grün und verwendet im übrigen Mattkarmin, Mattgrün, Perlgrau und Graulila (Abb. 246).

Unter dem Parnaß malte Raffael zwei Grisaillen, welche als vorgetäuschtes Relief die Entdeckung und Verbrennung antiker Schriften darstellen, Werke, die zu des Meisters reifsten und besten Kompositionen zählen. Durch zwei Episoden aus dem römischen Altertum soll auf die Reinhaltung des Glaubens durch Sixtus IV. angespielt sein. Neu entdeckte lateinische Schriften werden sorgsam aufbewahrt, griechische, von welchen man Gefahr für die Religion befürchtet, werden dagegen verbrannt. Einleuchtend scheint trotzdem, namentlich in Hinsicht auf ihren Platz, die alte Deutung, nach der es sich um die Niederlegung der Schriften Homers im Sarge des Darius und um die Rettung der Werke Vergils vor Verbrennung handelt. Zwei andere Grisaillen in der Fensternische stellen die Gerechtigkeit des Zaleukos und die Lehre von den beiden Schwertern dar (nach der Bulle Bonifaz VIII.).

Da sich die Jurisprudenz in geistliches und weltliches Recht teilt, wählte Raffael eine der Fensterwände, um in der Lünette und zwei ungleich breiten Feldern das Thema knapp und doch erschöpfend mit erzählenden Beispielen und Allegorien zu entwickeln. Auf schmalem Feld in gemaltem Raum überreicht Justinian in Gegenwart von Juristen die Pandekten an Trebonian. Bequemer in der Breite wie in der Diagonale entfaltet der Maler auf dem breiten Wandfeld die Überreichung der Dekretalen durch Gregor IX. (mit den bärtigen Zügen Julius II.) an den Advokaten des Konsistoriums. Noch klarer spricht sich die Überordnung des geistlichen über das weltliche Recht in der Szenerie aus, in der der Papst von hohen Würdenträgern umgeben, vor einer Nische thront. Das Datum der Entstehung ergibt sich aus der Tatsache, daß Julius II. einen Bart trägt, was erst seit dem Feldzug von 1511 der Fall war. In der Lünette lagern auf einem Stufenbau die Stärke, Weisheit und Mäßigung, im gegenseitigen Ausgleich der Richtungskontraste eine Vorstufe zu den Sibyllen in Sta. Maria della Pace. Die Skala heller gebrochener Farben, deren Valeurs im Gleichgewicht stehen, bewegt sich zwischen den Polen Weiß, mattem Blau und hellem Grau.



248. Raffael, Befreiung Petri (Teil). Rom, Vatikan.
Phot. Alinari.

Die Stanza d'Eliodoro verrät nach Inhalt und künstlerischer Anschauung einen anderen Geist. Einerseits bedeutet sie einen bedeutsamen Wandel in Raffaels Kunstsprache, anderseits fehlt ihr die künstlerische Einheit der Stanza della Segnatura, zunächst weil anscheinend alte und neue Programme unvereinigt nebeneinanderstehen, und ferner, weil in ziemlich weitgehendem Maße Schüler daran beteiligt waren. An verschiedenen Begebenheiten aus der Bibel, Geschichte und Legende wird gezeigt, daß die Kirche als Heilsanstalt unvergänglich ist und mit göttlichem Schutz alle Gefahren und Angriffe übersteht. Zeitgenossen mögen ohne weiteres rettende Ereignisse ihrer Gegenwart damit in Beziehung gebracht haben. Dabei greift Raffael zum Ausdruck des Dramatischen; dem bewegten und raschen Tempo der Erzählung entsprechend wählt er starke Gegensätze von Hell und Dunkel und gewährt der Farbe viel mehr Bedeutung als früher.

Das Gewölbe bereitet mit seinen vier alttestamentlichen Rettungs- und Verheißungsdarstellungen auf die Wandfelder vor: Opferung Isaaks, Verkündigung an Abraham, Traum Jakobs von der Himmelsleiter und Erscheinung Gottes im feurigen Busch, Beispiele ein und desselben Gedankens aber ohne engeren Zusammenhang mit den darunter befindlichen Fresken. Die durch Baldassare Peruzzi vollzogene Gewölbegliederung: vier mit den Schildbogen des Raums sich vereinigende Segmentbogen, vier breite Diagonalgurten, ein den Eichenkranz der Rovere und das Papstwappen umschließender Mittelkreis, sah von vorherein für die so entstandenen vier sphärischen Trapeze nur größere Darstellungen vor. Nur haben diese stilistisch mit den römischen Arbeiten Peruzzis durchaus nichts Gemeinsames, sondern haben als Leistungen von Raffaels Werkstätte nach seinen Entwürfen zu gelten. Daß diese Szenen gleichsam auf Teppichen gemalt sind, findet später seine Analogie in anderen Erzeugnissen von Raffaels Werkstätte.

Vier Grisaillen mit zwei Szenen aus der Offenbarung Johannis, mit der Bändigung des Drachen durch Papst Sylvester und der Schenkung Konstantins dürften nach Steinmanns Vermutung als Reste eines älteren Plans gelten, der noch 1512 begonnen wurde, aber nicht zur Vollendung kam; jedenfalls tragen beide in diesen Grisaillen dargestellten Päpste die bärtigen Züge Julius II. und dieser apokalyptische Zyklus war selbstredend als begleitende Nebensache gedacht, wie aus Format und Farbe hervorgeht. Einen klaren Zusammenhang ergeben nur die großen Fresken, von denen wiederum zwei auf die Fensternische Rücksicht zu nehmen haben.

Die Messe von Bolsena stellt ein Wunder dar, das sich 1263 zur Zeit Urbans IV. in Bolsena ereignete. Ein deutscher Priester hatte an der Wandlung gezweifelt und bat um ein Zeichen. Als er auf der Reise nach Rom in Sta. Cristina zu Bolsena das Meßopfer feierte, rötete sich bei den Verwandlungsworten das Corporale vom Blute der Hostie. Urban IV. stiftete daraufhin das Fronleichnamsfest und ließ die Reliquie nach Orvieto bringen. Dort brachte ihr Julius II. auf seinem ersten Zug gegen Bologna seine besondere Verehrung entgegen (Abb. 247).



249. Raffael, Vertreibung Heliodors. Rom, Vatikan.

Raffael glich in seiner Anordnung die Abweichung der Fensterachse von derjenigen des Wandfeldes aus. Der Fenstersturz gab ihm die Basis für den erhöhten, erweiterten und durch Treppen zugänglichen Kirchenchor, wo sich, parallel zur Bildfläche, das Wunder vollzieht. Der Altar bildet den Mittelpunkt des Ganzen, wie die Monstranz auf der Disputa; diesen rückt der Künstler nun in die Mittelachse des Wandfeldes, doch immerhin so, daß die eine Kante mit dem Fensterkreuz übereinstimmt; und nach dem Altar richtet er nun auch genau das in weitem Bogen den heiligen Raum einfassende Chorgestühl und die prunkvolle nach rückwärts offene Architektur mit ihrem starken Relief und lebhaftem Spiel von Lichtern und Schatten. Und die schon in der Schule von Athen angetönte Komposition übers Kreuz macht er hier zu einem wesentlichen Bestandteil des Ganzen. Durch Verschieben des Altars gewinnt er nämlich auf der schmalen Wandhälfte genügend Raum für den knieenden Priester und die Ministranten, während er rechts für den in unerschütterlicher Ruhe betenden Papst (Julius II.) den Raum durch eine Stufe verbreitern mußte, aber nur so viel, daß das weiße Priesterhemd in schönem Fall über die Treppenstufen fließt. Enger als beim Parnaß verbindet er die untere mit der oberen Region: im Vorgang selbst lagen die künstlerischen Mittel enthalten. Auf der breiteren Wandhälfte ließ er das Gefolge des Papstes, vier Kardinäle auf den Treppenstufen und fünf Schweizer als Träger des Sessels vorn zu Füßen der Treppe knieen, doch so, daß diese die Figuren der Kardinäle z. T. überschneiden. Gläubige Zuversicht, ruhiges Betrachten, gespannte Aufmerksamkeit und völlige Indifferenz, all das ist auf dieser Seite dargestellt, zur Unterscheidung, nicht aber zur dramatischen Belebung der Figuren. Die Erregung hat dafür beim Volk gegenüber Platz gegriffen. Gewaltsam drängen die Menschen die enge Treppe hinauf, um das Wunder zu schauen; schon bei den Chorknaben setzt die Bewegung ein: sie raunen und flüstern, die Kerzen schwanken und flackern. Zur Belebung des Vorgangs greift Raffael schließlich noch zur Asymmetrie: zwei Männer lehnen sich über die Brüstung der Choreinfassung, das leichtere Gegengewicht links oben gegen die schwere erdgebundene Masse der Soldaten rechts unten.

Dem Gegensatz von Ruhe und Bewegung entspricht auch das Kolorit, das sich nicht mehr auf zwei Komplementärfarben, sondern auf die äußersten Farbgrenzen Weiß und Braunschwarz (Altar und Chorgestühl) bezieht. Während oben noch ziemliche Symmetrie waltet, indem die Hauptfiguren mit ihren Farben an beiden Gegenpolen Anteil haben, geht die Verteilung unten in scheinbare Asymmetrie über. Rechts bei den Kardinälen und Gardesoldaten bringt Raffael viel Rot, Schwarz, Gold und starkes Grün, die sich lebhaft vom Grau des Architektonischen abheben. Auf der andern Seite herrschen dagegen zarte Farben: Rosaviolett, Seegrün, Goldgelb, Hellrosa und Himmelblau, immerhin unter sich und mit drüben verbunden durch reichlich verwendetes Schwarz, Weiß und

Gold. Raffael sucht den Ausgleich im Parallelogramm der Kräfte. „Die farbige Dominante, die tiefen starken Töne rechts, haben einen Konkurrenten in der körperlichen Dominante links. Weil hier viel Volumen an Formentwicklung (starke Drehungen, heftige Gesten, bewegte Linien) ist, gibt er hier die Töne sehr leicht. Auf der andern Seite dagegen, wo klare getrennte körperliche Volumina von einer Silhouette und geringerer Schwere z. B. auch der Tiefenentwicklung liegen, verschafft er sich das nötige Gewicht durch die stärkere Intensität der Farbe." (Waldmann.) Eine Kopie nach einem früheren Entwurf zeigte die Anordnung im umgekehrten Sinn, den Priester stehend, die Menge ruhig und wenig voneinander unterschieden, die Architektur höher und leichter.

Die Befreiung Petri ist, ähnlich dem Parnaß unter günstigeren Voraussetzungen komponiert; das Fenster liegt in der Mittelachse; in dieser errichtet Raffael das Gefängnis, einen kahlen gewölbten Raum von festen Rustikamauern eingefaßt und nach vorn vergittert; seitlich vom Fensterrahmen führen die Treppenstufen empor. In diesem Fresko sprechen weniger das Figürliche und die Farben, als viel mehr die Lichtwirkung. Das Gefängnis ist vom gelben Glorienschein des Engels erfüllt, der die Wächter nicht weckt, sondern sie gleichsam festbannt und Petrus in der ganzen Hilflosigkeit seiner Lage zeigt. Gelbes Licht strahlt auch rechts, wo der Engel den noch im Schlafe wandelnden Petrus fortführt; links dagegen kämpfen bleiches Mondlicht und grelle Fackelbeleuchtung, wo die Wächter in Unruhe geraten. Nur für Nebenfiguren bleibt Raffael dem Prinzip der Komplementärfarben treu (hier handelt es sich um Rot und Grün), für die Hauptfigur des Engels wollte er dagegen nur Lichtwirkung und vereinigte deshalb mit dem gelben Glorienschein ein rosafarbenes Kleid, sodaß auch sein Körper wie durchleuchtet erscheint (Abb. 248).

Die Vertreibung Heliodors (nach II. Makkab. 3, 14 ff.) enthält die stärksten dramatischen und malerischen Qualitäten; stärker als je weichen hell und dunkel auseinander; wie noch in keinem früheren Werke durchzucken starke Lichter den Raum; die frühere neutrale Beleuchtung ist einer dem dramatischen Vorgange angepaßten gewichen, Raffael hat wie beim folgenden Bilde das undurchbrochene Wandfeld der hochdramatischen Erzählung und dem komplizierten Lichtproblem vorbehalten. Neu ist auch seine diagonale Kompositionsweise; aber Szenerie und Massenverteilung wahren trotzdem die strenge axiale Symmetrie. Im dunkeln Tempelinnern, an dessen Gewölberändern Lichter aufblitzen, kniet der Hohepriester Onias betend am Altar; sein Flehen um Rettung hat schon Erhörung gefunden; aus der Mitte brausen und stürmen unten bewaffnete Jünglinge und ein Reiter gegen die Tempelräuber, die schreiend die Flucht ergreifen, indessen Heliodor zu Boden gestürzt ist, von den Hufen des Pferdes bedroht. So hat Raffael den Kernpunkt der Handlung ganz auf eine Seite geworfen, in der Mitte des Hintergrundes nur die Exposition angebracht, und so drängt er auf der andern Seite das erschreckte Volk dicht zusammen, eine Gruppe, die natürlich auch ihre führenden Figuren hat, sich aber doch in ihrer Massigkeit und Schwere und gebundener Bewegung grundsätzlich vom gewitterartigen Geschehnis gegenüber unterscheidet. Die Anbringung Julius II. auf seiner von Dienern getragenen Sänfte auf der einen Seite ist kompositionell allerdings eine unerwünschte Zutat, aber keine höfische Schmeichelei, sondern Forderung des Kräfteparallelogramms. Wohl gibt Raffael der Heliodorgruppe ein leichteres Gegengewicht in den auf dem Säulenpostament stehenden und die Säule umschlingenden Männern, allein damit war das Massengleichgewicht noch nicht hergestellt; erst die Papstgruppe in ihrer schweren Ruhe, ihren tiefen Farbtönen und breiten Flächen von Weiß vermochte es zu retten. In die Komplementärfarben Blau und Gelb kleidet der Maler den Hohenpriester, Heliodor und den Reiter und die vom Rücken gesehene knieende Frau links und legt somit ein mit der Spitze nach der Tiefe gerichtetes Dreieck fest, und vermittelte dazwischen mit sehr gebrochenen Farben. Weil aber das Fresko als Beleuchtungseffekt wirken muß, so gliedert er die lastende schwere Architektur in helle Licht- und tiefe Schattenteile. Auch darf sich die Tiefen- und Horizontalerstreckung nicht so ungehemmt entfalten wie in der Stanza della Segnatura. Raffael wählt deshalb als Bodenbelag große Achtecke und hebt den Altar im Hintergrund auf eine achteckige Basis. Mit der Helldunkelrechnung dieses Freskos, mit seiner Diagonalkomposition und der Ausschaltung der ruhigen Linie tritt Raffael an die Schwelle des Barocks (Abb. 249).

Die Begegnung Leos des Großen mit Attila ist unter Julius II. begonnen, unter Leo X. vollendet worden. Raffael gab dem Papst die Züge des neuen Mäzens, wozu die Namensgleichheit aufzufordern schien. Deutlich macht sich in der ungenügenden Betonung der Mitte, dem wüsten Durcheinander der Hunnen, das nichts mit Raffaels Darstellung einer bewegten Volksmenge zu tun hat, sowie dem völligen Mangel an Anpassung an den Rahmen und in der Haltlosigkeit des Kolorits Schülerarbeit geltend; nur die Gruppe des Papstes mit seinen Kardinälen, Prälaten und Dienern, diese Verkörperung edler Ruhe mit ihrer glücklichen Verbindung von Gold, Purpur und Perlgrau vor den zarten Abendtönen der Campagnalandschaft ist Raffaels eigenhändiges Werk. Die Kopie eines früheren Entwurfs zeigt den Papst mit den Zügen Julius II. auf dem Tragsessel und mit zahlreichem Gefolge, den Hunnenkönig näher bei ihm.



Raffael, Sixtinische Madonna
Dresden, Staatsgalerie



Der Freskenschmuck an den Wänden der Stanza d'Eliodoro mag mit Ereignissen aus der Geschichte der beiden Päpste, unter denen er entstand, in Zusammenhang gebracht werden. Bedeutsamer aber ist die Feststellung, daß sich Raffael von dem in der Stanza della Segnatura befolgten Gesetz der Farbensymmetrie abgewandt hat, scheinbar willkürlich wird und doch ein Harmoniegesetz befolgt, freilich eines im höheren Sinne, das ihn zum künstlerischen Ausdruck des Kräfteparallelogramms führt. Mit eigenem Licht hat Raffael auch wärmere Farben gewonnen; an Stelle der leichten, freien und echten Renaissanceharmonie des vorigen Zimmers sind Wirkungen getreten, die dem kommenden Zeitalter des Barocks angehören. An den Fresken der folgenden Stanze, der Sala dell' Incendio ist Raffael nur noch mit Einzelentwürfen für Gruppen und Figuren beteiligt; die Ausführung entfiel auf Giulio Romano und Francesco Penni. Für das große Fresko der Konstantinsschlacht im letzten und größten Saal mag eine kleine Skizze des Meisters für den Gesamtplan vorgelegen haben.



250. Raffael, Madonna di Foligno. Rom, Vatikan.

II. Madonnenbilder und Verwandtes. Die Halbfigur der Madonna mit dem Jesusknaben allein wird nur noch höchst selten gemalt, häufiger noch die Madonna mit den beiden Knaben in halben, namentlich aber in ganzen Figuren, und schließlich zu großen Bildern der heiligen Familie erweitert, die aber zum überwiegenden Teil von Schülern gemalt sind. Dementsprechend gewinnt auch das große Altarbild der Madonna mit Heiligen gegenüber der florentiner Zeit an Bedeutung. Der Landschaft wird mehr Interesse zugewendet; sie vermannigfaltigt sich nach Motiven und Tonwerten. Raffael hält bei der Dreifigurengruppe am geometrischen Aufbau fest, der aber durchaus räumlich erfaßt ist und zuweilen eine Bindung der Figuren durch starke Kontraste in sich begreift. Wie aber der Meister die irdische genrehafte Auffassung des Madonnenbildes ausbaut, so bringt er als ein Novum gegenüber seiner früheren Zeit die auf Wolken thronende oder wandelnde Madonna. Soweit bekannt, meidet er vollständig den gleichmäßig geschlossenen Raum und die Symmetrie im Sinne Fra Bartolommeos. Während dieser doch nur das alte Aufbauschema in neue große Formen übersetzte, fand Raffael innerhalb des Massengleichgewichts eine Fülle freier Beziehungen. Die Züge der Madonna wandelten sich von florentinischer Zartheit zu klassischer Reinheit und Ebenmäßigkeit ab.

Die Madonna Mackintosh (London, National Gallery, um 1513—14) gibt das Thema der Madonna Tempi in römischer Fassung, d. h. als geschlossenes Dreieck, das die würdevolle Haltung der Madonna und den sich ängstlich an sie anschmiegenden Knaben umschließt. Gegen früher unterscheidet Raffael die Gefühlsäußerungen feiner. — Die Madonna mit beiden Knaben gruppiert Raffael auf sehr verschiedene Art: die religiöse Verinnerlichung und künstlerische Zusammenfassung und Abrundung des Themas der Madonna Esterhazy im Tondo der Madonna des Hauses Alba (ca. 1508 — 1510; Petersburg, Eremitage) oder ähnlich einzelnen Florentinerentwürfen: Jesusknabe auf dem Schoß Mariae, dem Johannesknaben eine Blume reichend, aber dicht zusammengeschlossen und mit viel Bewegung: Madonna Aldobrandini (London, National Gallery). Wiederholt beschäftigt ihn, wie in Schülerkopien erhaltene Werke beweisen, das Thema, wie in einer Landschaft die knieende Madonna vom schlafenden Christusknaben den Schleier lüftet und ihn dem Giovannino zeigt (Vièrge au diadème, Paris, Louvre; wohl von Giulio Romano).



251. Raffael, Madonna mit dem Fisch. Madrid.

Mehrfach vereinigt Raffael alle drei Halbfiguren im Tondo: streng frontal unter Heranziehung eines dritten Knaben in der Madonna mit den Leuchtern (um 1514; London, National Gallery; wahrscheinlich stammt nur der Entwurf von Raffael.) Ohne jede Gezwungenheit erreichte Raffael die innigsten Beziehungen bei scheinbarer Asymmetrie in der Madonna della Sedia (Florenz, Palazzo Pitti), wo sich das Kreisrund des Randes stetig in den großen Kurven der Figuren wiederholt. Noch wuchtiger und schwerer, aber auch allgemeiner, behandelt Raffael dasselbe Thema in der Madonna della Tenda (München, Alte Pinakothek).

In der Madonna di Foligno (1511—12 für Sigismondo Conti gemalt und in Sta. Maria in Aracoeli aufgestellt, 1797 nach Paris entführt, dort restauriert und von Holz auf Leinwand übertragen, seit 1815 im Vatikan) variiert Raffael einen vom Quattrocento öfters behandelten Gegenstand. Wohl bewahrt er die Unterscheidung der himmlischen und irdischen Region und baut die ganze Komposition symmetrisch nach der Mittelachse auf, nur daß er diese die Figuren nicht mehr zu streng frontaler Haltung zwingt. Und zudem gliedert der Maler nach dem Gesetz gleichmäßiger Verteilung der Kräfte und stellt geschickt die Beziehungen zwischen oben und unten, den Seiten und der Mitte her, indem er die Madonna auf Grund von Leonardos Kontrastprinzip darstellt; wo ihr Fuß herabreicht, wo also das Volumen ihrer Erscheinung erdwärts strebt, stehen und knieen die hageren Asketen, Johannes der Täufer und der heilige Franz, und der emporweisende Arm Johannis findet, ohne Berührung, den flächenhaften Kontakt mit der Madonna. Gegenüber jedoch, wo das vom Knie der Mutter herabsteigende Christuskind das körperliche Schwergewicht in der Höhe hält, aber stark nach der Seite verschiebt, malte Raffael in der untern Zone die durch ihre geistlichen Gewänder voluminös erscheinenden Gestalten des heiligen Hieronymus mit dem Stifter, ersterer mit abwärts gerichteter Hand; ein auf dem Boden liegendes Mantelstück verbindet den Stifter mit dem Putto, und dieser überbrückt in freiem Kontrapost mit seinem Täfelchen die Leere zwischen vorgestreckten Händen und herausragenden Ärmeln. Rein geometrisch gesprochen läßt sich die Komposition so definieren: über länglichem aufrechtstehendem Sechs- und Fünfeck, die sich beide auf ein Kreuz zwischen ihnen beziehen, schwebt unter Wahrung des Gleichgewichts ein auf eine Spitze gestelltes Trapez, begleitet von einem Kreis, der die lineare Beziehung zum Rahmen herstellt. Die Landschaft stammt von dem Ferraresen Battista Dossi (Abb. 250).

Die „Madonna mit dem Fisch" (um 1513; Prado, Madrid) ist ebenfalls vorwiegend frontal komponiert: Neben dem Thron steht rechts Hieronymus, den Löwen zu Füßen; von links führt der Engel Raffael empfehlend den schüchtern knieenden Tobias heran. In die mehr oder weniger latenten Horizontalen (Thronstufen, Linie, welche von der Schulter des Engels über die Abschlüsse der Thronlehne zum Buch des Hieronymus sachte hinübergleitet) und in die Vertikalen (überbrückte Trennung der einzelnen Figuren, verstärkt durch die Thronlehne und Kanten der Stufen) führt Raffael die energische Flächendiagonale ein, indem der Vorhang mit greifbaren Linien die Blickrichtung von rechts oben nach links unten interpretiert. Kürzere Diagonalen laufen ihr annähernd parallel und bringen die Verstärkung durch Gegenrichtung; diese Kontraste sammeln sich natürlich in der Mitte, d. h. der Madonna und dem Knaben und klingen nach beiden Seiten ab. Wie in der Messe von Bolsena läßt der Maler eine große ruhige Masse mit einer mehrteiligen bewegten konkurrieren (Hieronymus gegen Raffael und Tobias, Abb. 251).

Die sixtinische Madonna (um 1516 für S. Sisto in Piacenza gemalt, 1753 an König August von Polen verkauft, heute in der Gemäldegalerie zu Dresden) neben der Madonna della Sedia die berühmteste Raffaels, nimmt die Probleme der Madonna di Foligno auf, faßt sie aber zusammen und übersetzt sie zugleich ins Räumliche. Ein Vorhang hat sich geöffnet und läßt den Blick in die himmlische Region frei; auf Wolken kommt die Madonna aus der Tiefe hervorgewandelt und hält inne, da wo das Mittellot des Bildes durch ihr linkes Auge, ihre linke Hand



252. Raffael, Cäcilienbild (Teil). Bologna.
Phot. Anderson.



253. Raffael, Heilige Cäcilie (Teil). Bologna.
Phot. Anderson.

und ihren vorgesetzten rechten Fuß geht; von ihren beiden Armen gehalten ruht der Knabe geborgen an ihrer Brust, aber nicht schlummernd oder spielend, sondern mit tiefernstem Blick seiner Bestimmung bewußt. Beide Figuren faßt der Maler in einen geschlossenen und doch schmiegsamen Umriß zusammen; auf der rechten Seite der beiden verläuft er fast ohne Unterbrechung, gegenüber holt er zweimal in starken Rundungen aus und verläuft dazwischen mit kaum merklicher Biegung. Da, wo das Mittellot den linken Arm des Jesusknaben trifft, biegt der Umriß nach beiden Seiten gleichmäßig aus. Mit höchstem Wohlklang greifen die Richtungen ineinander und die Kurven machen die Schmiegsankeit der Haltung verständlich, ohne geometrisch zu werden. In den zwei knieenden Nebenfiguren, dem Papst Sixtus I. und der heiligen Barbara, baute der Künstler das Problem des Gleichgewichts bei scheinbarer Asymmetrie aus. Auf der linken Seite der Madonna und also rechts vom Beschauer, da wo ihr Mantel und Kleid rückwärts wallen und andeuten, woher sie kam, kniet dicht neben ihr, das Mantelende überschneidend, die heilige Barbara in reich variierender Umrißlinie; tiefer senkt sich über ihr die Masse des Vorhangs herab. Mit den Schrägen ihrer Oberschenkel und Gewandfalten nimmt die Heilige die Schrägen des Kleides der Madonna auf und führt sie dem Rand zu; so klingt die Bewegung nach. Ihr Partner Sixtus bringt lauter Gegensätze: den Körper mehr zum Beschauer gedreht, die eine Hand flach auf die Brust gelegt, die andere ausgestreckt, den Profilkopf emporgerichtet. Raffael brachte diese voluminösere Erscheinung neben den ruhig verlaufenden oben und unten ausweichenden Kurven der Madonna an aber so, daß sich die Umrisse kaum berühren; die schweren Massen des Pluviales, besonders die breiten Ränder und die goldene Stola wiederholen die Vertikale der Madonna, nehmen aber mit ihrer leicht vorwärtsstoßenden Bewegung auch ihrerseits die Schrägrichtung auf; die Tiara verbindet die Figur mit dem unteren Bildrand. Kleiner und straffer gespannt ist das Vorhangsstück auf dieser wichtigeren Seite. Die linke untere und rechte obere Ecke halten sich also durch farbige Masse im Gleichgewicht. Raffael schafft aber noch ein zweites durch große Helligkeiten: mit dem breiten schrägen Strich der Himmelszone links oben konkurriert rechts unten die breite Wolkenbahn mit ihrer entgegengesetzten Richtung; als Basis für die Figuren ist sie natürlich breiter als der obere Luftstreifen. Aus dieser Voraussetzung heraus erklärt sich die Verteilung der beiden Putten am unteren Rand als die logisch gegebene. Ebenso stark wie das Raumvolumen spricht der wunderbare Ausgleich der durch Figuren und Gegenstände besetzten Bildteile mit den unbesetzten, luftigen (Tafel VIII).

Von Michelangelos Sixtinafiguren ergriffen zeigt sich Raffael, nicht zu seinem Glück, im Fresko des Propheten Jesaja (um 1512), in St. Agostino in Rom; denn die raffaelisch feinen Gesichtszüge zerstören jeden Glauben an die



254. Raffael, Kardinal. Madrid, Prado.

Kraftanstrengung des herkulischen Körpers. Das die Girlande tragende Puttenpaar will, ähnlich wie der Putto in der Academia di S. Luca in Rom, nicht anderes sein als schöne, interessant und geschmeidig bewegte Existenzfiguren. In den vier Sibyllen von Sta. Maria della Pace (1514; Fresko mit schwarzem Grund) mäßigt sich Raffael wiederum und erreicht in der Fülle der Beziehungen von unten nach oben, außen und innen sowie in der freien Symmetrie den Grad seiner besten Leistungen. Sicherlich sind die drei jugendlichen Frauen wie die Greisin als Körpererscheinungen von Michelangelos Titanengeschlecht weit entfernt; Erschütterung kennen sie nicht, ihr Amt ist leicht und angenehm. Niemand wird sie als Verkörperungen aller Seiten des Prophetenamts und Vertreterinnen fremder Weltteile einschätzen wollen, sondern nur als reifere und großzügigere Lösungen des in den Allegorien des Segnaturazimmers gestellten Problems: Gliederung der Fläche durch Reichtum der Richtungsbeziehungen. Zu volleren Formen tritt energischere Bewegung, reichere Faltenfülle und intensivere Beleuchtung (Abb. 208).

Die heilige Cäcilie mit vier anderen Heiligen (1516 vollendet; heute in der Pinakothek von Bologna); nimmt ein wesentliches Problem der etwa gleichzeitig entstandenen sixtinischen Madonna auf. In der inhaltlichen Erklärung dieser Heiligengruppe, der ungebraucht auf der Erde liegenden Musikinstrumente und der singenden Engel mag man Joseph Sauer folgen und seine Ausführungen wie folgt zusammenfassen: „Alles irdische Streben ist nur Symbol; wohl aber tragen alle Aspirationen, hauptsächlich die Musik die Kraft in sich, ein transzendendal erhöhtes Echo im Jenseits auszulösen, das alles hienieden übertönt." Selbstredend wählt Raffael die räumliche Aufstellung im Halbkreis. Der Mittelfigur der heiligen Cäcilie gibt er die zarteste Bewegung und stellt ihr wie der sixtinischen Madonna eine starke männliche Figur mit Körper in Halbface und Kopf in Profil (Paulus) und eine zartere Frauengestalt mit Körper in Profil und Kopf in Vorderansicht (Maria Magdalena) zur Seite, und zwar letztere dort, wohin die Heilige Arme und Handorgel richtet. Die beiden hinteren Heiligen, Johannes der Evangelist und ein Bischof füllen mit breiter Frontansicht des Körpers und greifen mit Seitwärtsneigen des Kopfs und aufrechtem Profil in den Zyklus der Kopfstellungen ein; indem sie sich zusammen unterhalten, schaffen sie eine zweite Verknüpfung. Auch mit den Kopfhöhen hat Raffael eine Symmetrierechnung durchgeführt; verbindet eine Wellenlinie mit zwei Senkungen zwischen drei Hebungen die fünf Scheitel, so hat der Künstler noch eine paarweise Gruppierung hineingeflochten: nach dieser gehören zusammen: Cäcilia und Maria Magdalena, Johannes und der Bischof; um nun aber auch dem Paulus mit seinem stärksten Höhenmaß ein wenn auch untergeordnetes Gegengewicht zu geben, ließ er aus der Hand des Bischofs ein Pedum aufragen, das die Kopfhöhe des Apostels um ein weniges übertrifft. Im Einklang mit der Halbkreisaufstellung der Heiligen öffnet der Maler den Himmel in flacher Kurve und ordnet die im Sitzen und Knieen singenden Engel in flachem Halbkreis. — Nach Vasaris Bericht hat Giovanni da Udine sämtliche Musikinstrumente gemalt. Ein Stich Marc Antonio Raimondis gibt offenbar eine frühere Fassung wieder: Maria Magdalena blickt nach der Mitte, der Bischof trägt die Mitra, der Boden ist nicht mit so vielen Instrumenten

bedeckt, und auf die Beziehungen der himmlischen Region zur Heiligengruppe ist weniger Sorgfalt verwendet (Abb. 239, 252, 253).

III. Die römischen Bildnisse teilen sich in zwei Gruppen: 1. die Weiterbildung des florentinischen Schemas und 2. den neuen Bildtypus. 1. Leonardos Anregung, die in der Maddalena Doni noch eine so schülerhaft naive Verwertung gefunden hatte, ist dem Künstler jetzt in Fleisch und Blut übergangen. Äußerlich ähnlich: Oberkörper in Halbprofil nach links, Hände meist nahe beisammen, Kopf dem Beschauer entgegengedreht, vermeidet Raffael alles Sfumato, alles Transitorische des Ausdrucks, alles Weiträumige. In klaren Richtungen, gleichsam mittels eines Gerüstes, betont er das Gebaute, das abgeschlossene körperliche Gebilde, dem zu vorwiegend plastischer Wirkung auch der neutrale Hintergrund genügt. Im Gegensatz zur „Situation“ bei der Mona Lisa legt Raffael den linken Unterarm auf den unteren Bildrand oder läßt ihn von diesem überschnitten sein; so sind alle genrehaften Anklänge zu Gunsten des Stereometrischen ausgeschaltet.



255. Raffael, Julius II. Florenz, Uffizien.

Der Kardinal (Madrid, Prado, Abb. 254), dessen Identifizierung bis heute noch nicht gelungen ist, verlangt nicht allein Bewunderung für den durchgeistigten aristokratischen Prälatenkopf sondern auch für die Ökonomie des Gesamtaufbaus. In den gegenseitigen Beziehungen der Schrägen, Geraden und Kurven liegt der Hauptwert des Bildes. Das Bildnis des Kardinals Inghirami, spätestens 1516 gemalt (ein Exemplar im Palazzo Pitti, vielleicht nordische Kopie nach Raffael, ein zweites in der Sammlung Gardner in Boston, aus dem Hause Inghirami in Volterra stammend) ist hauptsächlich dadurch bekannt, daß der Künstler das Schielen durch Wahl des Halbprofils und Aufwärtsblicken milderte. Man würdige aber auch das ganze schwere und breite Ins-Bild-Setzen, die zwingende durch Kopf und Oberkörper gehende Diagonale und die Markierung ihres Zielpunkts durch die zum Schreiben sich anschickenden Hände. Diese Körperdiagonale, aus der sich mühelos die Abweichungen von Hals und Kopf ergeben, findet nun in der weltlichen Tracht jener Zeit, der breiten massigen Schaube, ihre namhafte Unterstützung: Bildnis Giulianos dei Medici, Berlin, Sammlung Huldschinsky; Jünglingsbild der Galerie Czartoryski in Krakau; beide mit schmalem Ausblick ins Freie. Zur reinsten Abklärung gelangte dieser Bildtypus im Bildnis des Grafen Baldassare Castiglione (Paris, Louvre), jener wundersamen Symphonie von Schwarz, Grau und Weiß, wo sich der jäh aufwärts eilende Kontur noch einmal eindrucksvoll und mächtig zum Rund des Baretts entfaltet, indes die üppige Stoffülle des linken Ärmels in zarten Nuancen von Grau und Weiß prangt. Das weibliche Gegenstück dazu bildet die Donna Velata (Florenz, Pitti). Das Falten- und Farbengewoge des Ärmels, das leise Rieseln der Weißnuancen am Hemd, die Abstufung von herrlich weitausholender, energisch umschließender und weich zusammenlaufender Kurve an Halsausschnitt, Kette und Gesichtsumriß, die leuchtende Stirne und der Glanz des schlichten schwarzen Haars, alles ist eingefriedigt in den melodischen, in unendlich reinem Klang verlaufenden weißen Mantel. Nicht die Kleider-

pracht, sondern die Symphonie von Linien und Farben, die Einfachheit und der Wohllaut des Aufbaus machen diese Frau zur Königin. Mit stärkerer Drehung des Körpers nach innen und des Kopfs nach außen und einer an die Madonna della Sedia erinnernden Energie der Kurven baute Raffael das Czartoryski-Bildnis, dessen weibische Züge und sinnlich begehrliche Blicke ein Kulturdokument für sich bilden.

Der zweite Bildnistypus zeichnet sich dadurch aus, daß ihn Raffael für jeden Fall neu schaffend der dargestellten Persönlichkeit anpassen mußte; nicht minder ist diesen Werken ungeheure Fertigkeit des Aufbaus eigen; nur ganz wenige Persönlichkeiten hat Raffael mit solchen Ausnahmeleistungen verherrlicht.

Julius II. ist von ihm wiederholt porträtiert worden: dreimal in den Stanzenfresken und in einem Tafelbild für die Roverekirche Sta. Maria del Popolo (1511—12); heute in den Uffizien; im Palazzo Pitti eine venezianische Kopie, welche abgesehen von der ganz andersartigen Farbigkeit dem Greis mehr königliche und priesterliche Würde verleiht). Raffael dagegen hat die Gewalt- und Kraftnatur, den Krieger und Choleriker dargestellt, den Papst mit der eisernen Energie, der kein Maß im Wollen und Verneinen kannte und um jeden Preis zu Ende geführt wissen wollte, was seine Seele bewegte. „Ein Stück Geschichte“ nennt Wölfflin dieses Charakterbildnis. Im Thronen wollte Raffael den Herrscher kenntlich machen. Der Lehnstuhl mit den Bekrönungen durch die Rovereeicheln und das einfache Hauskleid bestreiten den wuchtigen Aufbau. Über großen Plänen brütet der Pontifex; beide Arme ruhen auf der Lehne, die rechte Hand hält ein Tuch, die Linke umfaßt in gleicher Höhe die Lehne. Aber nun beachte man, wie sich das verhaltene Übermaß von Energie in Kurven Luft schafft: die Mittelachse der Gestalt bezeichnet mit hoher Wölbung den Prachtbau des Schädels, stürzt über die eherne Stirne an den tiefen Augenhöhlen vorbei über die wuchtig geformte Nase nieder, kreuzt in raschem Vertikalfall den fest geschlossenen Mund, verliert sich im Bart, kommt als weißer Pelzrand des Kragens wieder in Form einer elastischen Kurve zum Vorschein und eilt dann im Faltengeriesel des Chorhemds in letztem Schwung in die Tiefe hinab. In horizontaler Richtung bezwingt der untere weiße Kragenrand mit gewichtigem Auf- und Nieder die Vorgebirge der Arme. Die um die Lehne gekrümmte linke Hand führt mit wuchtigem Griff die Menge ausströmender Energie wieder dem Körper zu. All das zeigt die venezianische Kopie im Pitti in herrscherlichem Anstand abgeschwächt; als ebenbürtige Leistungen kann das Uffizienbild nur den betenden und auf der Sänfte getragenen Papst des Heliodorzimmers, Figuren von herbster Größe, anerkennen (Abb. 255).

Leos X. Bildnis mit den Kardinälen Lodovico dei Rossi und Giulio Medici (zwischen VII. 1517 und VIII. 1519 entstanden, heute im Palazzo Pitti in Florenz) ist als Charakterbild nicht geringwertiger als das vorhergehende, Julius in einsamer Größe, Leo X., der Genießer im Renaissancegemach, begleitet von Höflingen; auch er sitzt, aber nur um seine unvorteilhafte Erscheinung zu verbergen; desto augenscheinlicher zeigt er dem Beschauer die wohlgepflegten ringlosen Hände. Den Papst und die beiden Kardinäle stellt Raffael wohl als Kompositionsfaktoren zusammen, verzichtet aber auf den Ausdruck geistiger Beziehungen. Das Doppelbildnis des Novagero und Beazzano (1516; Rom, Palazze Doria) bedeutet nur eine Vereinigung der beiden von Raffael am meisten verwendeten Porträttypen.

IV. Die Teppiche, andere dekorative Arbeiten und die letzten Werke. Während Raffael noch die nominelle Oberleitung über die Ausmalung der Stanzen innehatte, ward ihm ein neuer Auftrag zu Teil: für die sixtinische Kapelle sollte eine Teppichfolge erstellt werden, die mit ihren Szenen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus die Heilsgeschichte bis ins christliche Zeitalter, bis auf die Stiftung des Primats fortzusetzen und in den Wundertaten der Apostel das Leben der jungen Kirche zu erzählen hatten. Dabei ist noch daran zu erinnern, daß Petrus als Vertreter der Judenkirche, Paulus als derjenige der Heidenkirche galt. Meist handelt es sich um Kenntlichmachung würdevoller Hoheit; aber auch alle Arten von Gemütsbewegungen kamen zur Geltung. Raffael konnte in ihnen seine bisherige Entwicklung zusammenfassen, zugleich aber auch Gelegenheit zu freierem Bildaufbau finden. Die Kartons (im South Kensington Museum in London) waren gegen Weihnachten 1516 fertig. Raffael mußte an den Gesamtentwürfen einen viel größeren Anteil gehabt haben, als Dollmayr (s. u.) annimmt; zwar ist nur für den Fischzug Petri seine eigenhändige Zeichnung bekannt, aber die enge qualitative Verwandtschaft von Fischzug, Heilung des Lahmen, Opfer zu Lystra, Predigt Pauli mit dem erstgenannten, sowie der sehr viel geringere Wert der Bekehrung und Befreiung des Paulus und der Steinigung des Stephanus zwingen, eigenhändige Skizzen des Meisters und wohl auch einen erheblichen Anteil an den Kartonzeichnungen vorauszusetzen. Die Ausmalung durch Leimfarben führte der damals wenig mehr als 20 Jahre



256. Raffael, Predigt Pauli. Rom, Vatikan.

alte Francesco Penni durch. Die kunstgewerbliche Umarbeitung hat den allgemeinen Charakter der Figuren noch besonders betont. Dem gleichen dekorativen Gedanken paßt sich auch die intime und ausführliche Behandlung von Landschaft und Baulichem an. Eingehender als in den Fresken konnte Raffael in der Auffassung des Figürlichen, der Gewänder und der Szenerie, dann in einzelnen Details den Einfluß des Altertums walten lassen.

Die zehn Teppiche wurden in Brüssel in der Werkstätte de- Pieter van Aelst unter Aufsichtdes Barendt van Orley in Wolle, Seide und Goldfäden gewoben. Der erste war im Juli 1517, zwei andere Anfang Juli 1519 fertig; sieben Teppiche wurden am Stephanstage des gleichen Jahres in der Sixtina unter den quattrocentistischen Fresken aufgehängt. Die geplante Anordnung war so, daß je zwei auf den Laienraum, je drei auf das Presbyterium entfielen. Zur Linken entwickelte sich die Petrusserie vom Eingang her zum Altar, zur Rechten war die Paulusserie in umgekehrter Reihenfolge abzulesen; der so getroffenen Anordnung lag nämlich eine bewußte Parallelisierung und Bezugnahme auf die Fresken zugrunde. So korrespondierten z. B. die Berufung Petri mit der Bekehrung Pauli, die Steinigung des Stephanus mit dem „Paulus im Kerker". Horizontalbordüren erzählen gleichsam als Sockelreliefs beim Pauluszyklus wieder Szenen aus dessen Wirksamkeit, beim Petruszyklus Szenen aus dem Leben von dessen Nachfolger Leo X. Pilasterartig begleiten Vertikalstreifen mit Grotesken das Hauptbild und den unteren Fries. Wechselvolle Schicksale, wiederholter Verkauf und Rückkauf, Transporte nach Konstantinopel und Paris haben den ursprünglichen Glanz sehr beeinträchtigt; Bordüren wurden bei einer Restaurierung falsch angenäht, der Elymasteppich hat die seinige überhaupt verloren. Im 16. Jahrhundert genossen sie ungeheures Ansehen: Kopien besitzen die Museen von Berlin, Wien, Dresden und Madrid sowie die Kathedrale von Loreto. Stiche verbreiteten ihrerseits die als kanonisch geltenden Stellungen, Faltenwürfe und „Ausdrucksformeln" für Gemütsbewegungen.

Die Kartons nahmen schon darauf Rücksicht, daß in der Umkehrung, die die Kompositionen in der Teppichausführung zu erfahren hatten, die Handlungen sich von links nach rechts entwickelten, wo nicht symmetrischer Aufbau vorgesehen war, und daß fast durchweg der rechte Arm der Träger der Handlung wurde.

„Weide meine Lämmer". Der isolierte Christus im weißen goldgemusterten Mantel zieht mit dem ausgestreckten rechten Arm die Jünger wie magnetisch an sich. Die Zäsur über dem knienden Petrus hebt diesen hervor, und



257. G. Romano, Psychemärchen. Rom, Farnesina.

dient zur Hervorhebung auch der Gestalt Christi. Von hier an nimmt die Bewegung in der Jüngergruppe ständig ab; die letzten begrenzen sie wie feste Mauern. Eine Vorzeichnung Raffaels stellt Christus der Jüngerschar direkt gegenüber. — Mit diesem Teppich teilt, durch zwei andere Darstellungen von ihm getrennt, der Fischzug Petri die liebliche Landschaft, die Isolierung Christi am rechten Bildrand und die Zäsur über Petrus. Aber gerade hier spricht diese Zäsur, durch einen eindrücklichen Aufstieg vorbereitet, viel stärker; denn sie soll die inbrünstige Anbetung des Petrus eindrücklich machen. Das Opfer von Lystra und die Predigt Pauli teilen miteinander die Gegenüberstellung von Paulus und einer großen Figurenmenge in reicher baulicher Szenerie. Während sich aber der Apostel beim Opfer von Lystra mehr passiv auf der Seite hält und von Vertikalen eingefaßt wird, die den Gradmesser für seine heftige Erregung ergeben, steht er in der Predigt auf dem Areopag erhöht über der annähernd im Halbkreis vor ihm versammelten meist ruhig zuhörenden Menge. Klarer ordnen sich die Baulichkeiten als auf dem vorigen Bild. — Die drei übrigen Szenen spielen sich in geschlossenem Raume ab. Den Tempel, in welchem die Heilung des Lahmen vor sich geht, tragen fünf Reihen schwerfällig gedrehter Säulen, die auf spätantike Chorschranken im alten St. Peter zurückgehen. Wohl erhält so der Hauptvorgang sein eigenes Tabernakel, und in den übrigen Räumen verteilen sich ruhige und bewegte Zuschauer (mit solchen konstruiert Raffaels noch ein latentes gleichschenkliges Dreieck); aber die Handlungsfreiheit der Figuren ist doch wesentlich beeinträchtigt (Abb. 231, 256).

In den zwei übrigen Bildern, Tod des Ananias und Blendung des Elymas, tritt Raffaels Anteil wesentlich zurück; er mag sich auf eine Andeutung der Gesamtkomposition und einzelne Figurenskizzen beschränkt haben; in maskenhaften Köpfen und manierierten Stellungen, die nichts als Konstruktion sind, gibt sich das Machwerk des Schülers zu erkennen. In weiter Halle ereignet sich vor den versammelten Aposteln der Tod des Ananias, der unter dem Donnerwort des Petrus jählings hingestürzt ist. In umständlicher Szenerie spielt sich mit gesuchter Konstruktion von Flächendiagonalen die Blendung des Elymas ab; auf Zeichnungen des Meisters mögen hier nur Paulus und Elymas zurückgehen.

Geringer war anscheinend noch der Anteil des Meisters an den Fresken der Loggia der Farnesina, wo es sich darum handelte, aus den anmutigen Episoden von Apuleius Märchen von Amor und Psyche Figuren mit plastischer Wirkung in der Ein- bis Vierzahl auszuwählen, um mit ihnen zehn blaue von Giovanni da Udines herr lichen Fruchtkränzen eingerahmte Zwickel zu füllen. Bezeichnenderweise fiel die Auswahl auf die in der Luftregion spielenden Szenen des Märchens. Die Ausführung gehört Giulio Romano. Niemand wird seelische Tiefe erwarten wollen. Gefälligkeit in den Beziehungen der Formen und Linien zueinander und zur Fläche sind neben inhaltlicher Anregung der einzige Zweck dieser Leistungen, die bei ihrer Enthüllung schon sehr verschiedenartige Beurteilung erfuhren. Für die beiden als Teppiche aufgefaßten Deckenbilder, Aufnahme Psyches in den Olymp und Hochzeit von Amor und Psyche hat Penni wohl nach Andeutungen Raffaels die Entwürfe geliefert. Eigenhändige Zeichnungen des Meisters bestehen für den Amor küssenden Jupiter und die die Büchse bringende Psyche (Abb. 257).

In der harmonisch gegeliederten Kuppel der Chigikapelle an Sta. Maria del Popolo hat Raffael 1516 den in acht breiteren Trapezflächen der Kalotte die sieben Planeten mit Engeln und das Himmelsgewölbe gemalt, alle Figuren in frei bewegter Untersicht. Stärker noch kommt dieses Mittel an der Einwölbung zur Geltung, wo Gott-Vater vor freier Luft, von Engelchen umgeben, segnend die Arme erhebt. Die enge Beziehung der Figuren zum Kuppelrand deutet zwar noch auf Zusammenhang mit dem Quattrocento (Mantegna), aber die machtvolle Gebärde

und kühne Verkürzung verkündet den Barock. Die Ausführung der Mosaiken lag in den Händen des Venezianers Luigi de Pace.

Ähnlich wie in der Farnesina gestaltet sich Raffaels Verhältnis zur Ausführung auch in den Loggien des Vatikans; vielleicht ist es nur Zufall, daß sich kein eigenhändiger Entwurf, ja nicht einmal die flüchtigste Skizze dazu erhalten hat. Die meisten zugehörigen Zeichnungen sind Kopien nach den fertigen Gemälden, angefertigt zum Studium oder zu Erwerbszwecken, d. h. entweder zu direktem Verkauf oder als Grundlage für Kupferstiche; frühe schon wurden nämlich die Gewölbefresken nachgestochen und als Bibel Raffaels verbreitet. Der Ausführung nach sind die Loggiendekorationen durchweg Arbeit von Raffaels Schülern; da jedoch der Meister sicherlich die Oberleitung über das Ganze hatte, für das er auch den Plan entworfen, so sind die Loggien als Ganzes sein geistiges Eigentum und deswegen hier zu würdigen.



258. Raffael und Schule, Loggien. Rom. Phot. Alinari.

Nach Dollmayrs einleuchtenden und bisher nur in Einzelpunkten widerlegten Ausführungen war die Verteilung folgende: Anfangs war Giulio Romano die Leitung der Ausführung anvertraut; neben ihm arbeitete Francesco Penni, dem das Figürliche der acht ersten Gewölbebilder zuzuschreiben ist. Da aber Giulio Romano gleichzeitig die Ausmalung der Zwickel in der Loggia der Farnesina übernahm, trat an seine Stelle als verantwortungsvoller Leiter des Dekorativen Giovanni da Udine, dem die Loggien ihr wertvollstes, die Stuckaturen, verdanken; ebenso gab er den biblischen Bildern an den Gewölben durch seine Landschaften und Tiere idyllischen Reiz. Penni wurde dann, als es galt, die Loggien rasch zu vollenden, durch Perino del Vaga unterstützt, der, zusammen mit vier anderen ganz untergeordneten Gehilfen, die letzten Gewölbe malte; vermutlich setzt dessen Tätigkeit aber schon im neunten Gewölbefeld ein. Patzak möchte in den Mosesgeschichten die Hand des Raffaelo del Colle erkennen. Der Zauber der Loggien beruht darin, daß sie als geschlossenes Ganzes wirken; zwar ist dem baulichen Substrat seine Festigkeit gewahrt, aber das festliche und zierliche Gewand der leicht bemalten Stuckaturen verleiht der Würde auch höchste Anmut. Unter Wahrung strengster Gesetzmäßigkeit ist der Schmuck über alle Teile ausgebreitet, wird jedem Teil in seiner Art gerecht und entfaltet zugleich eine Fülle reizvollster Details der Grottesken. Den flachen Muldengewölben ist die Aufgabe des leichten und heftigen Eindeckens mittels flächenhaft stofflicher und räumlicher Illusion übertragen. Bevor die Loggien ihren Fensterverschluß erhielten (1813) strahlte ihre Farbenpracht bis in den Damasushof des Vatikans hinab (Abb. 258).

Den Bogenhallen auf der Hofseite mit ihren Pfeilern und Pilastern entsprechen gegenüber feste Wände mit blinden Fensternischen und Pilastern mit je zwei seitlichen Wandvorlagen. Den dekorativen Nachdruck erhielten natürlich die breiten Arkaden- und Querbögen in Form von Stuckreliefs, deren Anordnung den spärlichen Resten von antiken Verzierungen an einzelnen Bögen des Kolosseums nachgebildet war. Grottesken in flachem bemalten Relief verzieren auch die Zwickelfelder und den Scheitel der Gewölbefelder. Die Sockel der Wandseite schmücken fast zerstörte Nachahmungen von Bronzereliefs (Perino del Vaga), flankiert von Marmorimitationen. An den Vertikalfeldern wechseln rhythmisch gleichmäßig aufsteigende koordinierende Motive und breite intermittierende Kompositionen, alle reich mit antiken Reminiszenzen durchsetzt, in Malerei und zierlichem Stuckrelief. Amelung und Weege haben die Quellen für diese Dekoration aufgedeckt; hier kann natürlich nur ein ganz allgemeines Résumé gegeben werden. Für die Gemälde als Ganzes wie im Einzelnen dienten nicht nur die damals neu entdeckten Räume der Titusthermen (Verzierung von Wänden und Decken mit abwechselnd plastisch und malerisch verzierten Feldern), sondern auch Überreste von Neros goldenem Haus; aber auch aus der Umgebung Roms, aus Campanien und angeblich auch aus Griechenland brachte der von Raffael beauftragte Stab von Zeichnern Motive herzu. Für die Stuckreliefs dienten für Komposition und Gegenstand antike Gruppen (Satyr auf Delphin, drei Grazien, Bacchus und Ariadne, Ganymed), Reliefs (borghesische Tänzerinnen), Sarkophage (Orestesmythus, Amazonen- und Kentaurenkämpfe, Medeamythus), Terrakottaplatten (Satyrdarstellungen), Reliefvasen, Gemmen und Münzen, in wahlloser aber gefälliger, nur zum Genuß auffordernder Zusammenstellung; aber auch das Mittelalter (Reiterrelief des Andrea Pisano am Campanile zu Florenz) und die neuere Zeit (Reliefs und Gruppen des Jacopo della Quercia) brachten Anregung. Am Wandfeld, in welches die Fensternischen eingelassen sind, malte Giovanni da Udine Fruchtgirlanden.

Die Verzierung der Gewölbe drückt bei allem Wechsel der Motive doch rhythmischen Zusammenhang aus, indem das erste und dreizehnte, zweite und zwölfte u. s. f. übereinstimmen. Die biblischen Erzählungen — achtundvierzig aus dem alten und vier aus dem neuen Testament — verteilen sich wie Kreuzarme um die Mitte, meistens als Ausblick aus einem geschlossenem Gefüge, oder dann, durch das Mittelfeld zusammengehalten, brückenartig den Gewölberaum überspannend, während seitlich gemalte Architekturen den Freiraum andeuten. In Anbetracht des kleinen Flächeninhaltes und der Entfernung wird man an sie nicht denselben Maßstab anlegen, wie an die Fresken der Stanzen; im Gegenteil, je weniger sie erzählen und je mehr sie nur schönes Dasein darstellen wollen, desto besser scheinen sie ihrem dekorativen Zweck zu entsprechen. Durch Verwitterung und Übermalungen ist ihre Wirkung außerdem stark beeinträchtigt.

Im Badezimmer des Kardinals Bibbiena (Vatikan, 1516 Raffael übertragen, und von seinen Schülern, wohl Penni und Giulio Romano vollendet) spricht die Einwirkung des Altertums noch viel stärker als in den Loggien, weil die geschlossenen Wände nicht nur die Nachahmung von Einzelmotiven sondern die Entfaltung antiker Wanddekoration als eines Ganzen erlaubten.

Beim Tode des Kardinals (1520) blieb der Raum lange verschlossen und unzugänglich; 1835 gelang Passavant die erste Beschreibung; andere folgten; aber keine konnte allen Anforderungen an Vollständigkeit und Genauigkeit entsprechen. Die Umwandlung in die Privatkapelle eines hohen Beamten am päpstlichen Hof erforderte die Zudeckung der Fresken mit Tüchern. Bekannt waren sie gleichwohl durch die Stiche des Marcantonio Raimondi, Marco Dente, Agostino Veneziano und durch die Umrißzeichnungen Landons; gute farbige Nachbildungen besitzt Geheimrat Ehlers in Göttingen. Die erste erschöpfende Beschreibung und Nachbildung gab F. Weege.

Den Sockel zieren, in Rahmen mit Seetieren, längliche Rechtecke mit Putten, die ein Gespann von Schnecken, Schildkröten, Schlangen, Delphinen u. s. f. lenken; ein Gegenstand, der auch dem Altertum vertraut war. An den Wandteilen befinden sich die mythologischen Szenen wie z. B. Entstehung des Erichthonios, Geburt der Venus, ihre Meerfahrt mit Amor, Venus und Adonis, Jupiter und Antiope u. s. f. Motive des vierten pompejanischen Stils füllen die Lünetten. Diese Art von Dekoration war wie die Vorlage für die nur bemalte Decke im Haus des Nero zu finden.

Der Wert der Loggien wie des Badezimmers beruht nicht allein im archäologischen Interesse und in der technischen Vollendung, sondern vorwiegend in der bis heute nie mehr übertroffenen Einfühlungsgabe in den Geist des Altertums, die etwas anderes ist als die Gelehrsamkeit und die sklavische Nachbildung, wie sie am Ende des 18. Jahrhunderts üblich war.

Drei größere verlorne Kompositionen Raffaels sind uns nur durch die Stiche des Marcantonio Raimondi bekannt geworden. Alle waren Meisterwerke in der klaren Beziehung der Figuren zur Szenerie, klassisch im Aufbau und in der Formengebung. Bei der Predigt Christi vor dem Tempel rahmen Stufen, Häuser und Säulen mit strengen Geraden den Schauplatz ein, und mittels der Figuren ist Ausgleich zwischen Diagonalen und Horizon-

talen geschaffen. Im Abendmahl entschädigt nur das unübertrefflich klare Gefüge für den Mangel an seelischer Vertiefung. Beim bethlehemitischen Kindermord schaffen die wohlausstudierten Stellungen der Mütter und Krieger den nötigen Raum, ein flacher Brückenbogen und die Massive von alten Häusern und Türmen begrenzen das aus einer Summierung von Stellungen entstandene Getümmel. — Mit skizzenhaften Anregungen hat sich Raffael bei der unter dem Namen Spasimo di Sicilia bekannten Kreuztragung Christi (Madrid, Prado) begnügt und einer Schülerhand, wohl derjenigen Pennis, die Ausführung überlassen, und ebensowenig hat Raffael an der Vision Ezechiels (Florenz, Palazzo Pitti) größeren Anteil. Zur letzten großen Leistung hat sich Raffael in der Transfiguration aufgerafft (von Giulio Medici 1517 für seinen Bischofsitz Narbonne bestellt, 1524 auf dem Hochaltar von S. Pietro in Montorio aufgestellt, 1797—1815 in Paris, heute im Vatikan). Bei Raffaels Tod der Vollendung nahe. Während oben Christus in Verklärung schwebt, sind unten die Jünger und das Volk um den tobsüchtigen Knaben versammelt (die Gleichzeitigkeit auch bei den Synoptikern). Der Verklärung wohnen nach Pastors einleuchtenden Darstellungen noch die beiden Märtyrerdiakono Felicissimus und Agapitus bei. 1457 hatte Calixt III. das Verklärungsfest auf den Tag der beiden Heiligen, den 6. August gelegt, an welchem ein Jahr zuvor die Christen über die Türken bei Belgrad gesiegt hatten. 1517 aber stand die Türkengefahr wieder im Vordergrund des Interesses, und Narbonne war der Gefahr eines Türkeneinfalls von Afrika her besonders ausgesetzt. Die Verklärung entfaltet sich in der Fläche; die Jünger sind ganz an die Erde gebannt. In der unteren Partie, die mit ihren Schillertönen und tiefen Schatten das Werk Giulio Romanos ist, versuchte Raffael ein schon in den Stanzenfresken angedeutetes Kompositionsprinzip zur Alleingültigkeit zu erheben, die Diagonale, die als Kluft die feindlichen Lager des Volkes und der Jünger trennt. Aber obgleich starke dramatische Akzente der Einzelfigur verliehen sein mögen, so dürfen die heftigen Gebärden doch nirgends die Grenze ihres Raumvolumens überschreiten. So bannt der Künstler den ganzen Vorgang im Grunde doch unter den Gedanken der symmetrischen Gruppe. Die diagonale Kluft wirkt wohl raumerzeugend, aber sie wird auch zur Hemmung. Noch einmal trat Raffael an die Schwelle des Barockstils heran, aber sein überaus fruchtbares Leben endigte, bevor er sie überschreiten durfte (Abb. 259).



259. Raffael und Schule, Verklärung Christi. Rom. Phot. Alinari.



260. Michelangelo, Erschaffung des Lichts (Teil). Rom, Sixtina. Phot. Alinari.

5. Die Überwindung der Renaissance durch Michelangelos plastische Lösung des Konfliktproblems.

Der Maler Michelangelo Buonarotti (1475—1564) kann nur aus dem Bildhauer heraus verstanden werden; denn auch als Maler erfaßt er die ganze Gestalt nach ihrem Wert; wie im Relief und der Freiskulptur so sucht er, wie seine Skizzen beweisen, auch in der Malerei der ganzen Gestalt habhaft zu werden. Der plastische Ausdruck ist ihm wichtiger als der räumliche; farbige Werte nehmen einen ganz untergeordneten Rang ein. Stets hat er sich als scultore bezeichnet, und mit dieser Erklärung stellt er sich auf den Boden der Florentiner Überlieferung, die er zeitlebens mit aller ihm eigenen Herbheit vertrat. An Kenntnis der Anatomie hat er alle Vorgänger hinter sich gelassen; gemeißelte und gemalte Figuren halten die strengste Kontrolle von Seiten der Wirklichkeit aus, aber Michelangelo steigert die Vitalität seiner Menschen; alle Bestrebungen seiner Vorgänger, Signorelli inbegriffen, führte er in übernatürliche Lebensbedingungen hinein. Diese schuf Michelangelo freilich nicht um ihrer selbst willen, sondern er betrachtete sie nur als Hülle und formalen Ausdruck für ein aus den tiefsten Tiefen des menschlichen Innenlebens entwickelten Problems, das des Konfliktes, des Kernpunktes dramatischer Gestaltung. Im ein-

fachsten Fall ringt der Wille mit der Körpermasse, ringt diese mit einer Last oder einer äußeren Macht; bald schildert er den schönen Sieg der Energie über das Temperament, der erhabenen Ruhe über die dunkeln Mächte, bald aber auch über die ganze Schwere tragischer Konflikte, in denen die gefesselte Seele aufstöhnt in den mit aller niederziehenden Erdenschwere behafteten Körpern. Leonardo hat die Aktionen als durch seelische Vorgänge bedingt dargestellt. Für den schwerblütigen Michelangelo, dem die Konflikte mit der nächsten Umgebung die Jugend verdüsterten, war dies Aufzählen von Beobachtungen und Erläutern an Beispielen zu einfach; wie sich ihm das Leben nur in Konflikten offenbart hatte, so war für ihn die Erscheinung und Begebenheit, selbst ohne tragische Note, nichts anderes als Aktion und Gegenaktion in vollster Entfaltung des körperlichen Volumens. Auf die Wahrung des Gleichgewichts und die ausgleichende Führung aller Richtungen, nicht auf physiognomische Experimente kam es ihm an. Wie oft verdeckt er das Gesicht, bei dem wir die interessantesten mimischen Vorgänge voraussetzen und überträgt den Ausdruck des Seelischen der Haltung, der Gebärde, dem Umriß und der Lagerung der Gliedmaßen und Kleider! Körpervolumen und Intensität der Gebärden gehen in seinen Hauptwerken (Sixtinische Decke) so eng zusammen, daß wir uns, wie bei seinen Skulpturen ohne weiteres von der Intensität des Gefühlslebens überzeugen lassen. Bei Leonardo setzt der seelische Vorgang je nach seiner Beschaffenheit die Körper in Bewegung; Michelangelo läßt den Beschauer meistens die Schwere des Daseins, die Menge der Kämpfe und den Kraftaufwand, der zur Überwindung nötig ist, ahnen. Bei Michelangelo erleben wir die Wirkung des Erhabenen, das zuerst erniedrigt, dann aber zu sich heranzieht. Das Michelangeloerlebnis findet in Goethes Wort seine Bestätigung: „Ich fühlte mich so klein, so groß“.

Michelangelo stellt in seiner langen Entwicklung drei verschiedene Zeitalter der Kunst dar. Die Körperproblematik des Quattrocento bringt er durch seine unübertroffenen Kenntnisse zum Abschluß; aber in der Häufung der Ausdrucksmöglichkeiten zeigt er sich als Quattrocentist. Indem er dann die plastischen Konfliktprobleme einer scharfen Revision unterzog, dabei eine Reihe neuer Möglichkeiten entdeckte und zugleich alle entbehrlichen Zutaten ausschied und die jeweilige Aufgabe mit nie dagewesener Schärfe und Klarheit erfaßte, wuchs er in die Anschauungen der Klassik hinein. Er selbst aber mußte diese sprengen. Mehr als für Raffael und Leonardo war die „Hochrenaissance“ für ihn Durchgangsstadium. Seine geistdurchglühte Plastizität ließ sich es nicht lange an der Form allein genügen; die Form wuchs und erstarkte ins Riesenhafte und brauchte wieder den Raum. Aber sowie er ihn als Unbegrenztheit beanspruchte, da rächte es sich, daß er im Grunde Einzelplastiker geblieben war. Dazu erstickte das Feuer seelischer Belebung allmählich im materiellen Übergewicht der Körper. Den Einklang zwischen Figur und Raum erreichte er nie; mit erdrückenden Massen, welche die Raumtiefe heranzwingen sollen und mit notdürftiger Bezeichnung verdrängter Raumvolumina mußte er vor derjenigen Macht kapitulieren, die sich ihm bei Verbindung von Architektur und Plastik überaus günstig zeigte, die dem greisen Maler aber, der ihr einst naiv ins Auge geblickt hatte, zeigte, wo er sterblich war.

Den Plastiker Michelangelo hat Brinckmann in der Geschichte der Barockskulptur gewürdigt; ebenda ist auch das biographische Material gesammelt, sodaß sich die Einführung im Rahmen einer Skizze halten durfte und eine Biographie erübrigt.

Hat Michelangelo als Malerplastiker den Barock eröffnet? Indem er der ursprünglichen Fassung des Juliusgrabes zufolge in der Sixtinadecke dem Tektonisch-Funktionellen auch die Innervation durch lebendige, nur dem architektonischen Gedanken dienende Gestalten verlieh, nahm er ein wesentliches Problem des Barocks vorweg. Dadurch aber, daß er mit herbster Ein-



261. Michelangelo, Heilige Familie. Florenz, Uffizien.

seitigkeit die plastische Anschauungsweise verfocht, daß er sie mit dem Raumproblem nicht in Einklang zu bringen vermochte und nicht zuletzt die innere Erregung bis aufs äußerste Maß anspannte, die Entladung aber vermied, und dadurch, daß in seiner „ultima maniera“ nicht selten Gegensätze zwischen Form und Empfindung eintraten, leitete er selbst eine spezielle Übergangsepoche zwischen Renaissance und Barock ein, die mit dem Namen Manierismus bezeichnet wird. Diese dauerte im ganzen unermeßlichen Umfang von Michelangelos Einfluß so lange, als man seine Kunst nur als Fundgrube für eine formelhafte Verbindung von einer vollplastischen Formengröße und Leidenschaft wertete, ohne den Sinn der Formenwucht, der Linienstärke und der Gewalt der Kontraste zu verstehen.

Wiederholt hat Michelangelo in den Jahren 1503 und 1504 die Madonna mit den beiden Knaben dargestellt; in dem für Agnolo Doni bestimmten gemalten Tondo (1503; Uffizien) erweiterte er das Thema sogar zur heiligen Familie und stattete die Landschaft mit drei nackten Jünglingen aus. Aber keine seiner Lösungen wirkt so ungeklärt wie diese. Für ein genrehaftes Thema entfaltet der Maler zuviel äußeren Kraftaufwand, und im Vergleich mit der großen Feierlichkeit des Pittitondos herrscht zuviel Unruhe und drängt sich das Nebensächliche zu stark vor. So, wie er sich die Aufgabe stellt: die auf der Erde sitzende Maria, die ihre Ärmel zurückgestülpt hat, nimmt von dem hinter ihr etwas erhöht sitzenden Joseph den Jesusknaben auf ihre linke Schulter — war allerdings in Drehungen, Zurücklehnen und Vornüberbeugen wie in Überschneidungen ein verblüffender Reichtun plastischer Wirkungen zu entfalten; an jeder Figur läßt Michelangelo die klar begrenzte Form scharf heraustreten und spannt alles, namentlich die Fleischteile, in einen metallisch scharfen Umriß. Der Künstler erweist sich hier als ein Suchender; er will Plastizität um jeden Preis, und erprobt diese nun an einem Gegenstand, bei welchem sie sich nicht über den Stimmungsgehalt vordrängen sollte. Dem Motiv, daß der Giovannino, einsam und vergessen, sich noch einmal nach dem früheren Spielgefährten umwendet, um dann in die Wildnis zu entweichen, fehlt hier der Reiz des Wehmütigen, den es im Pittitondo in hohem Maße besitzt. Das Tastende und Ungelöste der ganzen Gruppe weist samt dem aufdringlichen Faltengeknitter, der häßlichen Ausbreitung der Füße und Gewandzipfel auf dem Boden und mit der mangelnden Einheit zwischen der Hauptgruppe und den Nebenfiguren auf das Quattrocento zurück. Signorelli gab ihm die Anregung zum tiefen Sitzen der Madonna und zu den nackten Jünglingen des Mittelgrundes; aber Michelangelo verfügte über eine umfassendere Kenntnis des Körpers und wußte ihm deshalb auch schmiegsamere Bewegung zu geben. Geistesverwandt ist er dem Cortonesen in der herben Schlichtheit der Landschaft; dagegen bevorzugt er hier eine bunte und glasige Färbung (Abb. 261).

Michelangelo fühlte sich nun aber auf dem eingeschlagenen Weg noch weiter getrieben; eine noch kompliziertere Aufgabe wurde im sogenannten Karton der badenden Soldaten gelöst. Nachdem Leonardo sein Schlachtenbild bereits zu malen begonnen hatte (4. Mai 1504), erhielt Michelangelo im August 1504 den Auftrag für die Schlacht bei Cascina. Am 28. Februar 1505 scheint der Karton größtenteils fertig gewesen zu sein; im Sommer

1506 mag Michelangelo die letzte Hand an ihn gelegt haben. Wahrscheinlich wurde er schon 1510 in Stücke zerschnitten und allmählich zerstreut; ob Baccio Bandinelli der Zerstörer war, steht nicht unbedingt fest. An drei bezw. vier verschiedenen Orten ließen sich auch später noch solche Stücke nachweisen; heute sind alle verschollen. Die quellenmäßig belegten fanden sich in Florenz, Mantua und Turin, eines wahrscheinlich in Spanien. Die in Mantua befindlichen Stücke benützte Rubens 1604 für seine Taufe Christi (Museum von Antwerpen). Zur Rekonstruktion der ursprünglichen Komposition dienen außer Vasaris meist sehr allgemein gehaltene Angaben eine Menge von Originalskizzen Michelangelos und Kopien nach seinen Skizzen, ein früherer Entwurf Michelangelos (Uffizien), die Stiche Marcantonio Raimondis und Agostino Venezianos und eine die Figuren sehr willkürlich handhabende Skizze der Albertina in Wien. Mit Hilfe dieses Materials kamen Thode und Köhler übereinstimmend zu der Ansicht, daß die Ölgrisaille bei Lord Leicester in Holkham Hall (seit Ende des 18. Jhhs. bekannt) die getreueste Kopie der Kartonkomposition darstelle, soweit sie dieselbe wiedergibt. Sie ist aber nach rechts hin zu ergänzen, und den Hintergrund hat man sich mit kämpfenden Reitern erfüllt zu denken.

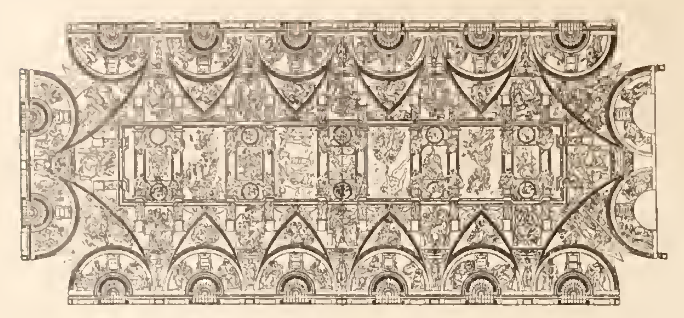
Der Gegenstand, die plötzliche Kampfesbereitschaft der im Arno badenden Soldaten, die sich beim Alarm sofort rüsten, um dem nahen Feind zu begegnen, erinnert an Michelangelos Jugendrelief mit der Kentaurenschlacht. Aber hier reißt der Künstler den Figurenknäuel auseinander, und studiert an jedem Einzelnen aus, durch welche Bewegungsmotive er den Funktionswert der Einzelform steigern und der ganzen Masse eine unermeßliche Summe von Aktionsfähigkeit zuführen könne. In allen Einzelbewegungen und namentlich in der Körperdurchbildung läßt er die führenden Bewegungsproblematiker des Quattrocento weit hinter sich. Er überwindet die Hast ihrer Bewegungen und das „anatomische Präparat", denn seine Körper haben Gewicht, und die Willensenergie hat den starken Widerstand der schweren Materie zu überwinden. Selbst da, wo alle Muskeln spielen, sind sie nicht „bloßgelegt" wie bei Signorelli, sondern von Haut überzogen. Aber es bleibt bei der Summierung von Einzelstudien, die Figuren durchstoßen und durchwühlen den Raum, aber jeder für sich; Michelangelo gab keine Massenaktion einer unlösbar in sich verketteten Gruppe. Jegliche Raumkonstruktion liegt dem Meister hier noch ganz fern; nur aus der Summe raumerobernder Energien kommt der Raum dem Beschauer zum Bewußtsein.

Leonardo hatte in der Anghiarischlacht das seelische Moment mit dem Plastischen, Räumlichen und Malerischen verknüpft; in herber Einseitigkeit verfolgte Michelangelo nur das eine Ziel, durch Summierung höchster Einzelenergien die suggestive Kraft der Massenbewegung zu erreichen. Aber auch da blieb er noch mit dem Quattrocento verbunden, weil er sich noch nicht zur einheitlichen Massenbewegung aufgeschwungen hatte.

Seine einzige malerische Leistung der „klassischen" Periode ist die Ausmalung der Decke in der sixtinischen Kapelle in Rom. Sie bleibt seine höchste Leistung auf dem Gebiet der Malerei und hat uns mit ihrer engen, harmonischen Verbindung von gemalter Architektur und gemalter Plastik für das Juliusgrab zu entschädigen, das ja aus grandiosen Entwürfen zu einem kümmerlichen Gebilde zusammenschrumpfte. Der Reichtum des Aufbaus, die Plastizität, der Wechsel des Materials, der Schmuck mit Statuen und Reliefs, all dies rettete sich, freilich auf Kosten körperlicher Wirklichkeit in die gemalte Scheinarchitektur der Sixtinadecke hinüber. Erst nachdem Michelangelo dieses Werk vollendet hatte, sollte die Tiefe der Beseelung und die Stärke des Konflikts, die er in Einzelfiguren und Erzählungen an der Decke so oft in bildmäßiger Gestalt gebraucht hatte, dem schon reduzierten Juliusgrab wieder zugute kommen. Auf seinem eigensten Gebiet, der Plastik, schuf der Künstler nun die den Sixtinafiguren am nächsten verwandten Statuen, den Moses und die beiden Sklaven.

Im einzelnen wird später noch hervorzuheben sein, wie sich im Verlauf der Bemalung der Sixtinadecke Michelangelos Formengebung entwickelt und steigert und was an den thronenden Propheten und Sybillen und den nackten Jünglingen am augenfälligsten ist. Indem sich die Bewegungen verstärken und der Körper, auch in ruhiger Lage, in den Raum ausgreift, werden auch die Gewänder fester, und stärkere und umfangreichere Lichter unterstützen die Formengebung.

Entstehungsgeschichte der Deckenfresken. Der erste Vertrag zwischen Julius II. und Michelangelo wurde am 10. Mai 1508 rechtskräftig abgeschlossen; unmittelbar darauf erfolgte das Aufschlagen der Gerüste. Am 10. Juni wurde der Gottesdienst der Pfingstvigilie durch das Aufschlagen des Gerüstes gestört; am 27. Juli war das Gewölbe mit Mörtel und Kalkbewurf versehen und zur Aufnahme der Fresken bereit. Als erster Gehilfe erscheint Michelangelos Jugendfreund Francesco Granacci, der sich neben dem Meister selbst um Werbung tüchtiger Fresko-



262. Michelangelo, Schema der Sixtinischen Decke. Rom. (Nach Steinmann).

maler bemühte. Im Dienste des Meisters befanden sich anfangs: Jacopo di Sandro, Agnolo di Donnino, Bastiano da Sangallo, Jacopo l'Indaco und Bugiardini; aber er entließ sie alle sehr bald, offenbar in der Überzeugung, daß ihm niemand wirklich nützliche Dienste zu leisten imstande sei, und behielt nur ganz untergeordnete Handlanger.

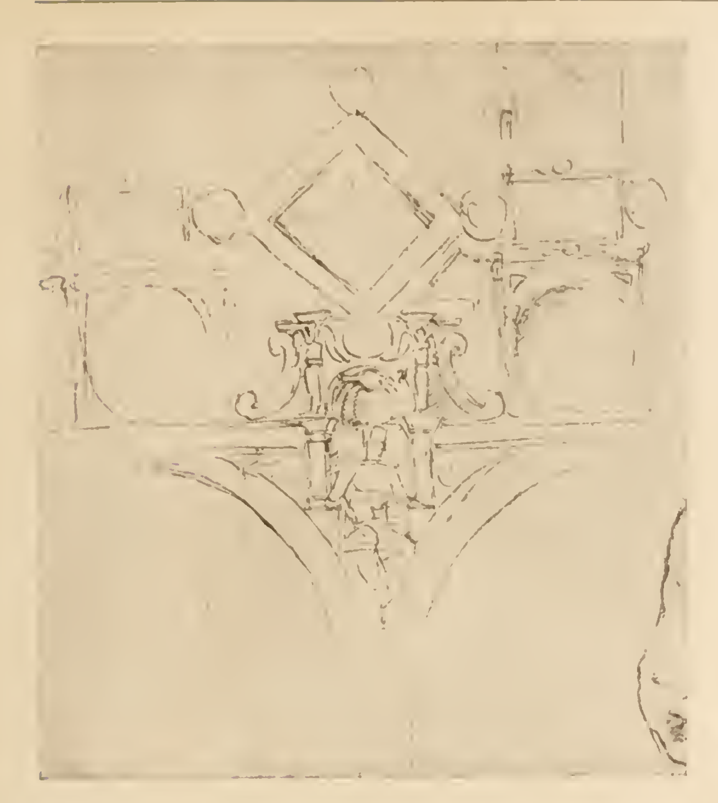
Nach dem ursprünglichen Plan, der in einer Zeichnung Michelangelos im britischen Museum skizziert ist, sollte der flache Spiegel des Gewölbes in ein wohlgefügtes System von quadratisch umrahmten Kreisen, übereck gestellten Quadraten mit Kreisen in den Ecken und mit füllenden Rechtecken gegliedert werden, ähnlich der Decke der Stanza della Segnatura, nur viel reicher; für die Zwickel waren die thronenden Apostel bestimmt; der Aufbau ihrer Throne sollte in die Mittelzone hinaufgreifen und sich mit ihrer Dekoration durchdringen; dies war etwas Neues im Sinne Michelangelos, wie auch die plastisch wirkenden und im ganzen Gliederungssystem fest verankerten Throne, die in ihrer herben Formenstrenge und zwingenden Plastizität trotz ihres relativ reichen Schmucks (Muschel, Voluten und Atlanten) eine grundsätzlich andere Stimmung verkörpern als die zierlichen Tabernakel, die Pinturicchio seinen Kirchenvätern am Chorgewölbe von Sta. Maria del Popolo gegeben hatte. (Abb. 263)

Aber diese vorwiegend flächenhaft ornamentale Gliederung widersprach Michelangelos innerstem Wesen; er verwarf sie schon im Frühsommer 1508 und entwarf einen neuen Plan, welcher der endgültigen Fassung schon bedeutend näher kam (Zeichnung der Sammlung Emile Wauters in Paris). Der Gewölbespiegel erfuhr nun dadurch eine großzügigere Teilung, daß sich von Thron zu Thron energisch Querzonen spannten und der Zwischenraum durch große in Quadrate eingespannte Rechtecke gefüllt wurde. Jene bedeutsamen Querzonen aber bestanden aus einem umrahmten Rechteckfeld im Scheitel des Gewölbes und je einem von geflügelten Putten flankierten ovalen Medaillon, das auf dem Gebälk des wesentlich vereinfachten Throns aufruhte; an den Thronen war das Gebälk als durchgehend gedacht, und, wie aus Zeichnungen auf der Rückseite des genannten Blattes hervorgeht, waren in der Absicht des Künstlers schon die Propheten und Sibyllen an die Stelle der thronenden Apostel getreten. Höchstwahrscheinlich gingen diesem Plan verlorne Entwürfe für die biblischen Szenen des Gewölbes parallel; sie liegen den drei ersten Erzählungen, die sich durch ihre Vielfigurigkeit auszeichnen, zugrunde, und verschiedene Anzeichen sprechen dafür, daß ihre Komposition nachträglich einem neuen größeren Flächenformat angepaßt wurde; die Sintflut war offenbar für eines der großen Achtecke bestimmt. Dann aber vollzog sich die Wandlung zur endgültigen Fassung. (Abb. 264, 262)

Zwischen den Bilderfeldern wurden nun die Größen- und Formenunterschiede gemildert, bezw. ganz aufgehoben; der Künstler ließ jetzt nur noch größere und kleinere Rechteckflächen miteinander wechseln, wobei sich die ursprünglichen Achtecke in die größeren Rechtecke verwandelten, die früheren kleineren rechteckigen Kartuschen sich aber zu den den Thronen entsprechenden Bildfeldern erweiterten, dabei aber alle ornamentale Begleitung preisgeben mußten. So war aber für die Medaillons Platz gewonnen: an Stelle der stehenden Ovale traten die für bildliche Darstellung bequemeren Kreise, und die zierlichen Putti wuchsen sich zu den herrlichen Igundi, der lebendigen Verkörperung der dem Steingerüst innewohnenden architektonischen Kräfte aus. Die Throne selbst verzichteten auf Muscheln und Girlanden und sollten nur Gehäuse für die gewaltigen Sitzfiguren der Propheten und Sibyllen werden. Alle Dekoration wich entweder in die Umrahmung der tief unten sitzenden Inschrifttafeln zurück oder verdichtete sich zu ganz plastischen Gebilden wie Atlantenputti an den Thronlehnen und würfelförmigen Sitzen für die Igundi.

Von der Londoner Zeichnung zum Fresko vollzieht sich also der Wandel von der Flächendekoration zum Ausdruck des Plastisch-Funktionellen; darin bezeichnet die Pariser Skizze einen entscheidenden Wendepunkt.

Zu vielen Erklärungen hat schon der Umstand Anlaß gegeben, daß der Eintretende die biblischen Erzählungen gleichsam in umgekehrter Reihenfolge ablesen muß; denn über dem Eingang sieht er Noahs Schande, über dem Altar den ersten Schöpfungsakt. Steinmann u. a. suchten die Ursache im Taktgefühl des Künstlers; Gantner gibt dagegen, auf Skizzen zur ehernen Schlange gestützt, der Vermutung Raum, daß ursprünglich nicht die Schöpfung geplant war, sondern eine Serie anderer alttestamentlicher Bilder, zu deren die Noahgeschichten nicht das Ende sondern den Anfang gebildet hätten. Schon aus praktischen Gründen war Michelangelo genötigt, sein Werk beim Osteingang zu beginnen; der Altarraum sollte solange wie möglich von Gerüsten frei bleiben.





Michelangelo, Entwürfe für die Sixtinische Decke.

263. London, British Museum. 264. Paris, Sammlung Wauters.
(Nach Monatsh. f. Kunstw.)

In bezug auf die Entstehung der einzelnen Teile haben Steinmanns Ausführungen durch Thode eine wesentliche Revision erfahren. Fest steht nunmehr, daß Michelangelo zuerst die biblischen Szenen zusammen mit Ignudi und Propheten und Sibyllen gemalt hat und daß dabei sein Stil eine Wandlung zum Großartigen und Gewaltigen durchmachte, und daß ferner die Stichkappen und Lünetten das Werk der letzten Arbeitsperiode sind. Die Chronologie gestaltet sich also folgendermaßen:

1. Vom Herbst 1508 bis Ende 1509 entstand die erste Hälfte der Deckenmalereien von Noahs Sühnopfer bis zur Erschaffung Evas, und die Propheten und Sibyllen bis Ezechiel und Cumaea (inkl.); dieses Stück wird nach Abbruch des Gerüsts vom Papst besichtigt.

2. Von Ende 1509 bis zum August 1510 vollendet Michelangelo die zweite Hälfte der Decke.

3. Infolge Goldmangels tritt eine elf Monate andauernde Pause ein, während welcher Michelangelo im September und Dezember 1510 zum Papst ins Lager nach Bologna reist, um sich die nötigen Geldmittel zu verschaffen. Im Januar 1511 nach Rom zurückgekehrt, arbeitet er an den Kartons für Lünetten und Stichkappen. Am 14. August las Julius II. in der Sixtina eine Messe.

4. Vom August 1511 bis Oktober 1512 entstanden die Vorfahren Christi in den Stichkappen und Lünetten. Am 31. Oktober 1512 wurde die Kapelle dem Besuche geöffnet.

Die inhaltliche Bedeutung der Deckenfresken. Zu der durchaus freien typologischen Gegenüberstellung von alt- und neutestamentlichen Szenen der quattrocentistischen Meister bildet Michelangelos Werk die Krönung und den Abschluß. Bei den Quattrocentofresken war der Gedankengang z. T. kompliziert und versteckt; die rein liturgischen Grundlagen waren möglicherweise von Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse durchsetzt; eindeutig klar entrollt sich dagegen der Gedankengang in Michelangelos Werk. Die Schöpfungstrilogie, die auch die Geschichte des ersten und zweiten Stammvaters der Menschheit, Adams und Noahs umfaßt, bedeutet die Erziehung des Menschengeschlechts auf das Erscheinen Christi, auf die Fleischwerdung des Wortes hin; die vier Eckfelder mit ihren mutigen Taten und wunderbaren Rettungen sind Verkündigungen der Erlösung und des zukünftigen Heils. Zu ihrer Rettung bedarf die Menschheit der Führer und Erzieher; das sind bei den Juden und Heiden die Propheten bezw. Sibyllen. Breit spannt sich dann die Heilshoffnung und Verheißung in den Vorfahren Christi



265. Michelangelo, Judith. Rom, Sixtina. Phot. Anderson.

aus, und noch einmal nimmt der Künstler die Verheißung des Heils in den erzählenden Gegenständen der Medaillons auf. Die Auswahl der Szenen und der Personen der Propheten stimmt nun z. T. mit Lektionen der Fastenzeit und hauptsächlich der Charwoche überein, welche speziell das Erlösungswerk Christi in Erinnerung rufen sollen. (Diese Ausführungen werden anscheinend durch die Tatsache bestätigt, daß die beiden Lünetten der Altarwand, welche später dem Riesenfresko des jüngsten Gerichts geopfert worden, die Passahnacht und das Opfer Abrahams enthielten, Bibelstellen, welche ebenfalls in der Karsamstagsliturgie vorkommen.) Doch ist es verfehlt, den Künstler auf diese einzige Quelle verpflichten zu wollen. Denn die Erzählungen, Propheten und Sibyllen waren jener Zeit durchaus geläufige Themata, und Michelangelo brauchte nur an die lebendige Überlieferung anzuknüpfen. Höchstwahrscheinlich konnte er aber, wie Emile Mâle auseinandersetzte, auch aus einer speziellen Quelle schöpfen, nämlich aus Barbieris Discordantiae nonnullae inter Hieronymum et Augustinum, einem Werk, daß schon vor seiner Drucklegung berühmt und verbreitet war. In diesem werden nun die Propheten und Sibyllen mit ihren messianischen Weissagungen aufgeführt, und der Umstand, daß ihre Reihenfolge sowie die Auswahl der Propheten, auch Alter und Tracht Einzelner mit den Sixtinafresken übereinstimmt, verdient sicherlich Beachtung. Es liegt durchaus kein Grund vor, gelehrte Mithilfe bei der Abfassung des Programms, soweit es dessen Inhalt anbetrifft, in Abrede zu stellen; denn dies bedingt keineswegs eine Einmischung in das künstlerische Schaffen.

Erzählende Darstellungen der Mittelzone und der sphärischen Eckfelder. 1. David tötet Goliath (nordöstliches Eckfeld). Man wird schwerlich behaupten können, daß sich die aufrechte abgestumpfte Pyramide der Gruppe gut in das Dreiecksfeld mit abwärts gerichtete Spitze einfügt. Trotzdem der Riese der Länge nach hingestürzt ist, bleibt auf allen Seiten noch viel ungenützter Raum. Goliath versucht zwar, sich aufzurichten und dreht den Kopf bildeinwärts, den im Hintergrund sichtbar werdenden Kriegern zu, als ob er von dort Hilfe erwartete; aber David ist rittlings auf ihn gesprungen, drückt ihm den Kopf nieder und schwingt den Säbel. Die helle Fläche des Zeltes dient als Folie für die Plastizität der Gruppe, und die nach oben konvergierenden Linien suchen ihrer Vertikalrichtung zu Hilfe zu kommen. Um die Erzählung fesselnder zu gestalten, wählt Michelangelo einen spannenden Augenblick: Der Riese ist nicht ganz betäubt, er sucht sich aufzurichten, und David muß sich beeilen, um seines Sieges sicher zu sein.

2. In der Judith mit dem Haupte des Holofern (südöstliches Eckfeld, Abb. 265) fand der Künstler Gelegenheit, die Spannung feiner zu formulieren, indem die jüdische Heldenjungfrau ob dem Geräusch des dem Rumpfe des getöteten Bramarbas entströmenden Blutes leicht erschrickt, sich umwendet und sich beeilt, das der Magd aufgeladene Haupt mit dem Tuche zu decken. Die horizontale Abfolge der Szenerie ließ freilich die untere Spitze des Dreiecks ungenützt, aber dies fällt gegenüber den andern kompositionellen Vorzügen kaum in Betracht. Der Künstler gibt der Frauengruppe in der Mitte Raum und hellen Hintergrund, sodaß sich alle Feinheiten der Zeichnung, wie die eckige Bewegung der alten Magd und die elastische der Judith klar abheben. Flankiert werden beide durch die unförmliche Masse eines zusammengekauerten Kriegers und die schweren Formen des nackten im Gemach liegenden Leichnams der gleichsam im Todeskampf erstarrt ist; Nicht zu übersehen ist, wie Michelangelo die wuchtigen Horizontalen und Vertikalen der völlig schmucklosen Szenerie in den beiden Frauengestalten, nämlich in der Haltung der Arme, der Schüssel mit dem Haupt, den Gürteln und der Kopfbinde der Judith wiederholt.

3. Noahs Schande war ursprünglich wohl für ein kleineres Bildfeld berechnet; man fühlt noch das Eingepreßtsein in die horizontale und vertikale Begrenzung und das Angestückte der den Boden grabenden Figur Noahs zur Linken, der auf einen grabenden Adam Quercias am Portal von S. Petronio in Bologna zurückgeht. — Selbstredend hat Michelangelo in seiner Fassung des Themas alles Unterhaltende und „Witzige“ beiseite gelassen und den seelischen Gehalt in die herrliche Gruppierung und Gebärdensprache gelegt. Durch die Nacktheit aller Figuren ist dem Bilde alles Peinliche genommen; man empfindet das Entblößtsein des schlafenden Greises an sich nicht unwürdig; nur die pathetische Gebärde, mit welcher Sem den Mantel über den Vater zieht, die hinweisende Gebärde des uns den Rücken zukehrenden Ham, und die Gebärde Japhets, der zur Eile antreibt und Ham mit vorwurfsvollem Blick wegzuziehen sucht, erklären den ganzen Sachverhalt. Michelangelos Gebärdensprache ist ein Thema für sich; Hams Zeigegebärde und seine Drehung gehört zu den Meisterlösungen.



266. Michelangelo, Sündenfall und Vertreibung. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann.)

4. Die Sintflut ist dem Künstler als Komposition am wenigsten geglückt; locker sind zwei Figurenkomplexe, einer für eine Quadratfläche, der andere für einen Kreis, zusammengefügt. Michelangelo untersuchte und löste das Thema auf seine seelischen Werte hin, indem er die unter dem Zwang höchster Not ausbrechenden guten und schlechten Instinkte der Menschen in verschiedenen Gruppen darstellte, das Naturereignis selbst aber nur durch kahle Bergkuppen und einen verdorrten Baum andeutete. Die Raumtiefe brachte er durch Entfernung der einzelnen Gruppen, durch Abnahme der Größenverhältnisse und durch Emporsteigen aus der Tiefe zur Anschauung.

5. In Noahs Opfer, dem er zugunsten der viele Figuren erfordernden Sintflut ein kleineres Bildfeld zuwies, korrigierte er Botticellis Komposition des Reinigungsopfers mit ihrer erzwungenen aber ungenützten Tiefe. Wiederum bildet eine glatte Wand als Hintergrund den Resonanzboden für den ganzen plastischen Reichtum der Gruppe. Diesen erzielt Michelangelo durch Übereckstellen des Altars, so daß die Figurenmassen auf beiden Seiten aus der Tiefe hervordrängen und sich im Vordergrund elastisch verketten. Dadurch, daß der Knotenpunkt, d. h. zwei vereinigte Händepaare, neben die Mittelachse fällt, ist der Zwang der jener entsprechenden Altarkante behoben. Michelangelo läßt ferner einen nackten Jüngling auf der Erde knien und nach dem Feuer sehen; so ist die Vermerkung eines Tatbestandes — Darstellung der Einfeuerung — Ursache einer die ganze Bildwirkung bestimmenden plastischen Lösung geworden.

6. Im Sündenfall und der Austreibung aus dem Paradies hat Michelangelos psychologische Darstellungskraft ihre Sonnenhöhe erreicht; es ist aber Wert darauf zu legen, daß ihm Quercia in der Betonung des Seelischen vorangegangen ist. Dieser erfaßte als erster klar das Widerspiel der Gedanken und Empfindungen: zuerst weigerte sich Adam, dann setzte Eva mit Schmeicheln und Kokettieren ein, da brach der Widerstand des Mannes. Raffael und seine Schüler erfaßten am Vorgang nur die symmetrische Komposition der Figuren zu beiden Seiten des Raumes; der Vorgang an sich war für sie etwas selbstverständliches. — Michelangelo trennt Sündenfall und Vertreibung durch den Baum; so wird dieser zum Ziel und Ausgangspunkt zugleich. Um seinen Stamm ringelt sich der Schlangenleib der Versucherin; aus seinem Geäst neigt sich ihr Körper herab und streckt hastig ihren Arm aus. Hinter dem gleichen Baum saust der Racheengel mit gezücktem Schwert hervor. Nur mit bewegten Bodenlinien und weitausgreifenden belaubten und schattenspendenden Ästen deutet Michelangelo das Paradies an; nicht dessen Wonne ist ihm wichtig, sondern die seelische Abwicklung des Sündenfalls. Keiner hat wie er den Sinn der Bibelworte erfaßt und bildlich umgeschaffen: „Und das Weib schauete an, daß der Baum gut war davon zu essen und lieblich anzusehen, daß er auch ein angenehmer Baum wäre, weil er klug machte. Und nahm von desselbigen Frucht und aß und gab ihrem Manne auch davon, und er aß.“ Indem er Mann und Weib auf derselben Seite des Baumes gruppierte, stellte er ihre Psychen zu unmittelbarem Vergleich nebeneinander. Adam, der robuste Kerl, greift mit ausgestrecktem Arm — der andere beugt den Ast nieder — ins Gezweig, um selbst die verbotene Frucht zu erobern. Sein Profil ist beschattet, denn die Hauptperson ist Eva. Während sie lässig am Stein lehnte, hat sie die Stimme der Versucherin im Gezweig flüstern gehört; sie wendet sich um, richtet ihren



267. Michelangelo, Erschaffung Adams. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann.)

Kopf mit dem Ausdruck des Verlangens nach oben; da taucht die Hexe der Verführung aus dem Gezweig: der Mensch ist hypnotisiert, der Arm wie von magnetischer Kraft emporgezogen, der wehrlosen Hand wird vom hastig herausfahrenden Arm und seiner krallenartigen Hand der Apfel eingedrückt. Das Menschenkind wird in seiner unbeschreiblichen Schönheit, aller Verführung bereits zugänglich, auch zur siegreichen Verführerin des Mannes, dem der Apfel, das Geschenk der Sünde, nur durch das Weib zuteil wird. Drei Köpfe sind Ausdruck dreier Seelen, aber in nicht geringerem Maße sind es die drei Arme.

Wilder und rauher, packender und tragischer als bei Masaccio ereignet sich der Vertreibung aus dem Paradies. Wie eine Sturmwolke braust der Engel heran und stößt das Menschenpaar in die Einöde hinaus bis zum Rand des Bildes. Im leeren Raum, der dazwischen gähnt, liegt die ganze Trostlosigkeit der Zukunft. Dieses Menschenpaar schluchzt nicht auf in tiefen Reuequalen. Die Sünde macht sie verstockt. Schwach ist Adams Abwehr, der den Himmelsboten nicht zu schauen vermag. Hasserfüllt wendet Eva sich um, aber wie scheu duckt sie sich neben Adam! Riesengroß wirken diese Gestalten vor der absoluten Öde; der Widerstand dieses Titanengeschlechts ist begreiflich, und darum ist seine Nutzlosigkeit so erschütternd! (Abb. 266).

7. Die Erschaffung des Weibes, wie sie Michelangelo auffaßte, ist die Sublimierung jener naiven dem Bibeltext folgenden Auffassung, daß Gott die in einen weiblichen Körper sich verwandelnde Rippe aus Adams Seite herauszieht. Gott, der mit der Machtfülle seiner Gestalt im Rahmen kaum Platz findet, vollzieht mit auffordernder Gebärde das Wunder, daß sich das voll erblühte Weib neben dem in tiefstem Schlaf an den Felsen hingegossenen Adam erhebt und sofort seinen Schöpfer anbetet. Das Emportauchen und das seinen Ursprungsort plötzlich und entschieden Verlassen, betont Michelangelo dadurch, daß er der Richtungsdiagonale Evas eine dem Körper Adams ungefähr parallel laufende entgegenführt. Der Reichtum an Bewegung, der Evas Figur übertragen ist, spannt sich in die ruhigen Begrenzungsmassen des abschließenden kahlen Baumes links und Gottes rechts. Man beachte, wie der Künstler dem Felsblock der Gottesfigur das mühsame Entstehen der Vertikale aus dem an die Erde gebannten Körper und seiner Umgebung gegenüberstellt; man mag ferner die Entstehung des Weibes aus dem Körper des Mannes darin mit künstlerischer Vollendung ausgedrückt finden, daß die schmiegsame Diagonale des Evakörpers ihren Ursprung in der schlaff herabhängenden, kraftlosen an den Bildrand gelehnten Hand Adams und in der Kurve seines linken Arms hat, die sie nach kurzer Unterbrechung — die Lösung vom Ursprungsort — fortsetzt. Breiter als in den vorangegangenen Bildern legen sich Lichter und Schatten auf die Körper und weicher sind dessen Farbtöne vertrieben.

8. Auch die Erschaffung Adams bedeutet die für jene Zeit höchst mögliche Auffassung der Erzählung, daß der Herr den Menschen aus Staub von der Erde gebildet und ihm einen lebendigen Odem eingehaucht habe. In menschlichen Formen, aber z. T. noch schwer und unbeholfen, wie ein Lehmgebilde liegt der erste Mensch auf der Erde, aus ihr gebildet, noch ihr gehörend und darum in ihren Umriß hineingebannt. Aber nun schwebt Gott, nicht mehr nur Schöpfer, sondern auch Vater des ersten nach seinem Ebenbild geschaffenen Geschöpfs, wie ein „Zephyr mit seiner Geisterbarke" heran. Mit dem einen Arm umschlingt er seine überirdischen Wesen, den andern



268. Michelangelo, Erschaffung der Tiere. Rom, Sixtina. Phot. Alinari.

streckt er aus, milde und sanft, und aus seiner gütigen Hand, genauer aus seinem einen Zeigefinger, strömt Leben aus in des Menschen Leib. Wie von magnetischer Kraft wird Adams linker Arm erhoben und ausgestreckt, so daß mechanisch des Menschen Finger den Finger des Schöpfers suchen; und dieses einströmende oder wie ein Funke überspringende Leben läßt das Herz schlagen und das Blut rinnen, es löst die Glieder, und der Blick Gottes weckt im menschlichen Gebilde die Seele. Wo sind die Worte, welche die Schönheit fassen, die im Unterschied der Arme, der Beine und des Ausdrucks Gottes und des Menschen liegen? Und dieser Gegensatz zwischen der unbeweglichen Masse der Erde und der die Lüfte durchsegelnden Gottesschar! Und weil in der belebenden und erst zu leben beginnenden Hand der Angelpunkt der Erzählung liegt, nimmt der Maler beide über die Umrisse der Erde bezw. des Mantels hinaus und isoliert sie vor der freien Atmosphäre (Abb. 267).

9. Die Erschaffung der Tiere hat Michelangelo weniger um des Objekts als um des Subjekts willen gemalt. Den Schöpfer in einer neuen Art schaffender Gebärde; ruhig schwebt er, von Geistern begleitet, wie eine segenspendende Wolke über der Erde, die er, durch Segen und Befehl zugleich mit neuen Lebewesen bevölkert. Er breitet sich aus, allmächtig, allgütig, alliebend (Abb. 268).

10. Im nächsten und größeren Rechteckfeld vereinigt Michelangelo zwei Schöpfungsakte, die Erschaffung der Gestirne und der Pflanzen, denn für ihn folgen sich die Ereignisse noch rascher als in der Bibel. Gott ist allgegenwärtig. Überall schafft er, und darum erscheint er zweimal in fast gleicher Größe. Wie ein Orkan braust er durch die Lüfte, er reckt die Arme aus, und vor und hinter ihm leuchten die Gestirne in den Bahnen, die er ihnen anweist, und seine Geister blicken staunend und geblendet zu den leuchtenden Gebilden empor. Kaum war er da, entschwebt er, ohne Geister, in ruhiger, mehr schwimmender Bewegung unseren Blicken und unter seiner segnenden Hand sprossen die Kräuter (Abb. 260).

11. Als Trennung von Licht und Schatten malte Michelangelo Gott in noch unbestimmtem Chaos und in einer schwer faßbaren Urbewegung, nämlich einem Aufwärtsstoßen, Sich-Drehen, Die-Arme-Aufwerfen und Den-Kopf-Zurücklegen. Wie eine Wolke bläht sich hinter ihm der Mantel. Diese Bewegung schafft den Raum, ordnet das



269. Michelangelo, Eherne Schlange. Rom, Sixtina.
Phot. Anderson.

Weltall; die emporgreifenden Hände und die dem dunkeln Abgrund abgewandten Blicke entzünden das Licht. „Im Anfang war die Tat.“

Die beiden sphärischen Eckfelder unterscheiden sich vom östlichen Paar durch die fast vollständige Ausfüllung der zur Verfügung stehenden Bildfläche, durch viel lebhaftere Bewegungen und stärkere Andeutung der Raumverhältnisse.

12. Die Trilogie von Esther und Haman (nordwestliche Ecke) gruppiert sich so, daß die Exposition — Ahasvers Befehl zur Ausrottung der Juden — und die Peripetie — Ahasvers Gastmahl mit Entlarvung Hamans durch Esther — die seitliche Flankierung der Katastrophe nämlich der Kreuzigung Hamans bilden. Das „Gastmahl“ drängt sich zu symbolischer Kürze zusammen, weil hier alles auf die Gebärdensprache ankommmt. Drei Figuren an einem leeren hellbeleuchteten Tisch; aber wer vermißt den Luxus eines königlichen Gastmahls bei dieser Stärke der Gebärdensprache? Zwischen der überzeugenden Kraft der Wahrheit und dem Entsetzen des entlarvten Bösewichts das Erstaunen des Irregeleiteten: die Gebärden Esthers haben etwas Angreifendes, davor Haman zurückweicht. Das „Gastmahl“ teilt sich mit dem gekreuzigten Missetäter in die linke Bildhälfte: auf einen Baumstamm genagelt, erinnert er in seinen wilden Gebärden an die bösen Schächer; noch nie hatte Michelangelo ein so jähes Herausfahren der Gebärde und Hineinstoßen in die Tiefe gemalt. Wildeste Leidenschaft durchwühlt den Körper; es genügt, daß Haman den Kopf trotzig zurückwirft, so daß der vordere Arm ihn überschneidet. Was vermochte sein Gesicht mehr zu sagen, besonders da uns Michelangelo unmittelbar daneben die Judasphysiognomie des Anstifters zeigt? — Breit entfaltet er die Exposition. Die eine stehengebliebene Wand des königlichen Gemachs, in welchem Ahasver auf dem Bette seine Befehle erteilt, hat mit seiner Verkürzung raumschaffende Kraft. Der aus der Türe heraustretende und der davor sitzende Diener tragen gleichsam die königlichen Befehle nach außen. Ihr Vorquellen verhütet die Aufdringlichkeit der mittleren Bildachse. Eine Menge von Vorstudien hat sich für die Figur des gekreuzigten Haman erhalten; ein Beweis, welche Wichtigkeit ihr der Künstler beimaß.

13. Die eherne Schlange (südwestliche Ecke) bedeutet eine Höchstleistung an Bewegungsstärke. Michelangelo scheidet durch die seitlich sich erhebende erhöhte Schlange die kleine Schar der Geretteten, die wie eine Mauer dastehen, ruhig in ihrer gläubigen Zuversicht und ihrem Dank. Wiederum zieht der Künstler einige besonders sprechende Hände über die vertikale Begrenzung dieser Mauer hinaus. Größer aber ist die Schar der Getroffenen die sich vom Rettungssymbol weg in der Raserei der Verzweiflung, als Kolosse von Leibern übereinanderwälzen oder in den gewagtesten Verkürzungen aus dem Bilde herausstürzen, keine Laokoonfiguren mehr, sondern bildgewordene Phantasien aus Dantes Hölle. Durch dieses rasende Toben und die zermalmende Wucht der gefolterten Leiber hat der Künstler die Mittelachse ganz ausgeschaltet. Aber als ob ihm die Sprache der höchsten Leidenschaft noch nicht ganz geläufig wäre, läßt er sich da und dort störende Parallelismen zuschulden kommen. Erblickt man heute in unmittelbarer Nachbarschaft das einige Jahrzehnte später gemalte jüngste Gericht, so glaubt man, der Künstler habe nur den 1512 abgebrochenen Faden wieder aufgenommen (Abb. 269).

Bei der Auswahl und in einzelnen Fällen für die Gruppierung der Propheten und Sibyllen benützte Michelangelo wahrscheinlich die oben genannte Quelle. Aber der wundervolle Rhythmus in Verteilung von Alter, Geschlecht und Haltung konnte nur Michelangelos Werk sein; die Kunst der Vergangenheit wie die Literatur vermochten ihm nicht mehr als vereinzelte Anregungen zu geben. Von den sieben Propheten versetzt er je einen, den Greis Zacharias und den jugendlichen Jonas an die beiden Schmalseiten. Dann bleiben ihm fünf Propheten und fünf Sibyllen; diese verteilt er so, daß auf die Südseite drei Propheten und zwei Sibyllen, auf die Nordseite drei Sibyllen und zwei Propheten entfallen. Auf der Südseite wiegt das Alter vor; die erythräische Sibylle ist die einzig jugendliche der ganzen Reihe. Umgekehrt repräsentiert auf der Nordseite die Cumaea allein das Greisenalter; jugendliche Propheten und Sibyllen scharen sich um sie. Die Mitte jeder Reihe bezeichnet eine Greisengestalt: Ezechiel (Südreihe) und Cumaea (Nordreihe). Auf

der Südseite prägt sich nun ein ganz klarer Rhythmus in der Haltung aus. Ezechiel wendet sich heftig aus der Vorderansicht ins Profil. Die ihm benachbarten Sibyllen sind nun ruhige Profilgestalten (Erythraea und Persica), während sich die die Reihe abschließenden Propheten durchaus in Vorderansicht halten (der erregte Joel und der ganz in sich versunkene Jeremia). Ein so durchsichtiger Rhythmus herrscht auf der Nordseite nicht, da sämtliche Figuren fast gleichmäßig Drehungen und Überschneidungen zeigen. Hier waltet neben der Steigerung des Stils (s. o.) mehr das Prinzip der Teilung. An der Ostseite beginnt die Inspiration (Delphica und Jesaja); mit der Cumaeïchen Sibylle hebt das Forschen in den Büchern an, das durch drei Figuren immer wieder abgewandelt wird. Rein kompositionell betrachtet übt Michelangelo an dieser Reihe vorwiegend das Problem des Kontraposts. Den beiden ersten östlichen Paaren gibt er irgendwie dieselbe Richtung. In der Mitte setzen die Gegensätze ein, indem nun die drei noch folgenden Figuren der Südseite nach Osten, die der Nordseite nach Westen gerichtet sind. Beide Reihen folgen jetzt der Richtung ihrer rechten Hand.



270. Michelangelo, Delfica. Rom, Sixtina.
Phot. Anderson.

Zacharias (Sacharja) verkörpert das einfachste Motiv seines Berufs, nämlich das Nachschlagen einer Prophezeiung. Der Oberkörper in reiner Profilansicht, die Lage der unteren Extremitäten nähert sich der Vorderansicht, die Knie bilden die markantesten Binnenformen eines streng umschlossenen Bezirks, der sich, ein Mantelende ausgenommen, vollständig innerhalb des vom Thron abgegrenzten Raumes hält; aber die Lage der Glieder unter dem Mantel ist unklar. Bezeichnenderweise webt noch viel freier Raum um den Propheten und seine beiden ruhig wartenden Putten.

Nordreihe. Die delphische Sibylle erlebt im Moment, in welchem sie ihre Schriftrolle aufnehmen wollte, eine Vision. Der Arm bleibt frei in der Horizontallage, der Kopf verharrt in seiner Rükwärtsdrehung, der Mund öffnet sich leicht, die großen Augen strahlen in seherischem Wahnsinn. In dieser Figur, wie bei den anderen der Südseite, entwickelt Michelangelo das Kontrastproblem (s. o.); die Haltung besteht aus einer Summe von Richtungen und Gegenrichtungen, von Vor und Zurück, Face und Profil mit ihren Übergängen. Trotz der energisch angetönten Linksrichtung rettet Michelangelo die Fronthaltung durch Drehung des Kopfs und gleichmäßige Verteilung der Massen. Man beachte den Gegensatz zwischen dem offenen Umriß links und der wuchtigen einheitlichen Kurve rechts (Abb. 270).

Jesajas. Durch eine Vision wird der Prophet aus völliger Versunkenheit geweckt und gezwungen, seine Gedanken auf die Außenwelt einzustellen. Seine Brauen ziehen sich zusammen, eine tiefe Falte gräbt sich oberhalb der Nase in diesen Wulst; so drückt sich, nach Thodes Ausdruck, nervöse Feinheit und träumerische Versenkungsfähigkeit aus. Wie schmerzlich wird es ihm, die Welt, in der seine Gedanken leben, auf höheres Geheiß plötzlich zu verlassen. Michelangelo hat mehr plastische Werte aus der Figur gelöst, als z. B. beim Joel (der Delfica gegenüber). Die Körperformen werden stärker, und der geblähte Mantel überschneidet an zwei Stellen die Thronarchitektur. Folgendes mag an dieser Figur hervorgehoben werden: ein Putto zeigt dem Propheten, wo die Stimme ertönte, die ihn weckte; das Kind wird zum Vollstrecker des höheren Willens. Sein Gegenstück ist die linke Hand des Propheten, auf der noch soeben die Stirne geruht hatte. Der Putto im Licht, die Hand im Schatten. Über des Propheten rechter Schulter hält eine Agraffe den Mantel zusammen; jäh weichen seine Säume auseinander um dem rechten Arm Platz zu machen, der die entscheidende Gegenrichtung gegen den Kopf und den Putto auszuführen hat und darin nur vom rechten Bein unterstützt wird. Man beachte auch, wie der aufgestützte linke



271. Michelangelo, Libyca. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann.)

Arm erst vertikal ansteigt als Gegensatz zum rechten Unterarm, dann aber die Parallelrichtung zum rechten Oberarm sucht, sodaß die Hand noch die frühere Ruhelage des Kopfs andeutet.

Die uralte cumäische Sibylle geht mit den Riesenformen ihres Leibes hoch über menschliches Maß hinaus. Sie hat ihren Folianten gepackt, die Seiten aufgeschlagen und vergewissert sich über eine Stelle, indem sie deren Wortlaut murmelnd nachspricht. Auf beiden Seiten lädt der Umriß stark über die Throngrenzen aus; aber das plastische Schwergewicht liegt auf der linken Bildhälfte; beide Putten sind dahin versetzt. Das nach rechts hinübergedrängte eine Bein soll die Gegenrichtung gegen Arme und Oberkörper vollziehen; Michelangelo baut die Figur im wesentlichen auf Richtungskontraste auf, verlegt aber schon das Schwergewicht nach einer Seite.

Daniel schreibt aus seinem Folianten, der die Gesamtprophezeiung enthält, eine Stelle auf seine Rolle ab. Die ganze Gestalt drängt aus der Nische heraus, drückt das Fußbrett tiefer in den Zwickel hinab und berührt mit seinem Scheitel das obere Gesimse. Der Oberkörper folgt mit starker Vorwärtsbeugung der schreibenden rechten Hand; weit greift der linke verkürzte Arm nach vorn, um auf dem Rand des Folianten zu ruhen, den ein Putto, zwischen die auseinandergespreizten unteren Extremitäten gefaßt, stützt. War die Cumaea noch in Hochrelief entwickelt, so vertritt Daniel eine durchaus freiplastische Auffassung.

Die libysche Sibylle dreht sich auf ihrem Sitz und legt das Buch zurück, um dann die Prophezeiung zu beginnen. In etwas gekünstelter Stellung kombiniert Michelangelo Profil und Kopf von unteren Extremitäten mit Rückenface; er sparte dieses Problem für die halb entblößte Bewohnerin Afrikas auf. Wenn sich bei einzelnen Gestalten spröde Gewandteile mit Dissonanzen der Linienführung geltend machen, so ist dies an dieser Figur in besonders hohem Maße der Fall; wie die Drehung des Körpers, so wirkt auch der Parallelismus zwischen Körper und linkem Unterschenkel störend (Abb. 271).

Südreihe. Beim Propheten Joel stellte Michelangelo die innere Erregung, das Auffahren aus der ruhigen Haltung und rasche Überlesen einer Stelle vor Beginn der Prophezeiung dar. Die Frontalhaltung mußte durch Seitwärtsneigen, leichte Drehung des Kopfs, Zurücksetzen des einen Fußes und ungleiche Inanspruchnahme der Arme für die Silhouette variiert werden. Wie beim Zacharias die Profilstellung durch großartigen Kurvenschwung belebt wird, so gliedert der Künstler das Aufragen der Joelfigur durch wiederholte aber noch etwas brüchige Horizontalen. Auf den kahlen, langbärtigen, ruhigen Greisenkopf des Zacharias läßt er den bartlosen, feurigen Gelehrten-

kopf mit flammenartig loderndem Haar folgen. Mußten dort die Putten dem emporgehaltenen Buch die Wage halten, so veranlaßte die Frontstellung Joels die symmetrische Verteilung beider Kinder, denen sich auch seine Lebhaftigkeit mitteilt.

In der Erythraea hat Michelangelo die Profilfigur gegenüber der ersten Lösung im Zacharias bereichert, indem die Tiefenrichtung im ausgestreckten, das Buch umblätternden linken Arm mehr zur Geltung kommt, der Oberkörper etwas in Vorderansicht gedreht erscheint und das Überschlagen des Knies eine reichere Faltenmelodie erzeugt. Ähnlich wie bei der delphischen Sibylle steht der geschlossene dem offenen Umriß gegenüber. Der eine Putto entzündet die Ampel; so kommt der beleuchtete Kopf der Sibylle zwischen einen Kern- und einen Schlagschatten zu stehen (Abb. 282).

Im leidenschaftlich erregten Ezechiel vereinigte der Künstler Front und Profil im stärksten Gegensatz. Aufspringen will der Prophet und sein Antlitz gegen Israel richten, prophezeien und strafen; aber eine furchtbare Vision, wohl diejenige von der Auferstehung des Fleisches, spannt seine Züge. Auf gespreizten Beinen beugt sich sein Oberkörper zur Seite, die ausgestreckte rechte Hand ist erstarrt, mechanisch umklammert die linke die Schriftrolle. Auf die gewaltige Körperdiagonale, die von links nach rechts unten abstürzt, folgt wie ein Katarakt im Felsbett der Sturz des Mantelstücks; ihr ordnet sich die Gegendiagonale, dreimal angetönt, willig unter. Der eine Putto, der wieder die Richtung der Vision weist, vollzieht die Richtungsgegensätze mit feinen Ausgleichen.



272. Michelangelo, Cumaea. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann).

Der persischen Sibylle beließ Michelangelo den traditionellen weißen Schleier, verwandelte ihn aber in einen auch den Kopf einhüllenden Mantel. Die lesende, den einen Fuß höher setzende Greisinnengestalt in Profil nimmt also das schon im Zacharias gelöste Problem wieder auf, aber Michelangelo intensiviert jede Linie und jede Form, sodaß auch die bucklige kurzsichtige Greisin mit ihrem eingefallenen Mund zum Riesenweib wird. Dadurch daß die Hände das Buch näher zum Gesicht führen, gewinnt die Figur an Massigkeit; indem das dem Beschauer fernere rechte Bein höher genommen ist, wirkt das Sitzen klarer und eindrücklicher, und nicht allein durch ihre Formen, sondern durch die breit hingesetzten Lichter erscheint die Plastizität der Glieder verstärkt. Dabei ist auch zu beachten, wie Michelangelo die Plastizität durch das Einwärtsdrehen des Oberkörpers und das Herausdrehen des Knies erzielt. Überhaupt komponiert Michelangelo diese Figur in weitgehendem Maße nach Licht und Schatten. Brust, Gesicht, Hände, Bucheinband sowie die Putten verharren im Dunkeln. Mit hellen Lichtern holt der Maler den Hinterkopf, den linken Arm, das linke Bein und rechte Knie hervor und ebenso die geöffneten Seiten des Buches als Quelle der Erleuchtung (Abb. 272).



273. Michelangelo, Jeremia. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann.)

Von jeher galt Jeremia als die ergreifendste und großartigste Figur des ganzen Zyklus. Eine Frontfigur wie am Anfang der Reihe, aber statt des Expansiven und Explosiven der Joelfigur das ganz in sich Gekehrte. Ein ungeheuerer Körperblock verschließt ein übermenschliches Maß von Leid, das ihn niederbeugt. Die aufgestützte Hand verriegelt den Mund; kein Seufzer, keine Klage darf ihm entfliehen, ob darum auch der lebendige Körper zu Stein erstarre. Und wie sich eine Hand nur mühsam aufrichtete, um das schmerzdurchfurchte tränenlose Antlitz zu stützen und den Mund zu verschließen, so sinkt die andere untätig in den Schoß; auch zu Trägern völliger Apathie bestimmt Michelangelo die Hände. Bei Joel bildete die Schrägrichtung den Ausdruck von Willenskraft; hier bedeutet sie den Zustand der Willenlosigkeit; alle körperliche Kraft ist von Schmerz niedergeworfen. Die herkulischen Formen umschließen nur unsägliches Leid. Bei Joel war der ganze Körper sprungbereite Elastizität; Jeremia braucht starke Formen als Träger des lastenden, vornüber sinkenden Oberkörpers. Aber Michelangelo läßt beide Beine ins Dunkel zurückweichen; in grellem Licht hebt er das breit hingelagerte Gebirge des über die Knie gebreiteten Mantels hervor, das Symbol passiver, unausgelöster und ungenützter Kraft. An die Stelle der Genien sind zwei erwachsene klagende Frauen getreten; sie dürfen den Schmerz ausweinen, den der Heros verschließen muß und den Kinder nicht zu verstehen vermöchten. Die in der beiseite gelegten Schriftrolle hebräisch bezeichneten Verse der Klagelieder geben die Deutung: Jerusalem, die Witwe und Rahel, die ihre Kinder beweint. (Abb. 273)

Über dem Hochaltar faßt Jonas die gewaltigen Formen der südlichen und die gewaltsamen Bewegungen der nördlichen Figurenreihe zusammen. In der Nische findet er keinen Platz mehr; er bewegt sich außerhalb ihrer Umgrenzung. Und was bedeuten dieses trotzige Zurückwerfen des Oberkörpers, der herausfordernde Ausdruck und die hadernde Gebärde der Hand? Warum das Erschrecken der Genien? Trotzdem Michelangelo in dem reichlich vorhandenen Nischenraum auch den Walfisch anbringt, stellt er nicht wie ältere Maler die Rettung des Propheten aus dessen Bauch dar, sondern seinen Streit mit Gott wegen der Erhaltung Ninivehs. Warum aber die unwürdige, menschlich-allzumenschliche Seite des Prophetenamts über dem Altar? Michelangelos Entwicklung drängte notwendigerweise auf die Lösung mit dem Höchstmaß von Bewegung. Für ihn war das Ausgespienwerden durch den Walfisch zu anekdotisch und zufällig; er konnte die Auffassung eines Propheten nur aus den verschiedenen Seiten seines Amts entwickeln. Ohne Rücksicht auf mögliche Einwände entfaltete er somit das stärkste Bewegungsproblem aus der Auflehnung des Menschen gegen die Härte des prophetischen Amtes und schloß damit seinen Zyklus auf das Nachdrücklichste ab.

Die schon anfangs festgestellte Steigerung der Ausdrucksweise läßt sich, mehr oder minder stark, auch an anderen Figuren und Gruppen nachweisen. Die seitlichen Einfassungen der Thronnische tragen als einzigen Schmuck die in Steinfarbe gemalten Puttenpaare als Reliefverzierung der Fronten. Zu Anfang stehen die Partner ruhig nebeneinander, dann fungieren sie pflichtgemäß als Träger des Gesimses; bald treten sie dichter zusammen und verschlingen ihre Arme, die Facestellung verlangt eine bewegte Körperlinie, und die Umrisse suchen schon



274. Michelangelo, Igundo. Rom, Sixtina.
(Nach Steinmann.)



275. Michelangelo, Igundo. Rom, Sixtina.
(Nach Steinmann.)

die Grenze des Steinblocks. Kopfdrehungen, Schrägrichtung und tanzende Bewegungen sind der nächste Schritt. Sodann erscheint bei ruhigen wie bei bewegten Putten die Rückenansicht, die engere Verschlingung der Arme, der Wechsel von Brust- und Rückenface mit Drehungen, bis der fröhliche Tanz die Körper dicht ineinanderschlingt und reiche Übergänge von Frontansicht zum Profil offenbart.

Die Durchgestaltung des Problems der in zehn Paare oder fünf Quartette gruppierten zwanzig nackten Jünglingen über den Thronen und zu Seiten der erzählenden Bilder darf eine gemalte Symphonie genannt werden, wobei natürlich die Steigerung zum Fortissimo das Maßgebende bleibt. Auf ihren würfelförmigen, wenig verzierten Steinsitzen haben diese Ignudi — der vollständige Gegensatz zu den für das Juliusgrab geplanten Sklaven — mächtige Eichengirlanden zu tragen oder die Bänder zu halten, an welchen das ihrer Obhut übergebene Kreismedaillon mit der in Bronzefarbe gemalten biblischen Geschichte befestigt ist. Bald sind beide Funktionen vereinigt, bald wiegt die eine oder andere vor oder dann ist eine ganz ausgeschaltet. Nicht nur werden im Verlauf der Arbeit die Bewegungen immer stärker, sondern die Figuren unterscheiden sich immer schärfer voneinander. In strenger Symmetrie — Rückenhalbface und Front mit überschneidenden Armen — vollziehen im ersten Quartett die beiden Paare ruhig und gelassen ihre Aufgabe. Dann belebt der Künstler im zweiten Quartett die Symmetrie innerhalb der divergierenden Körperhaltung und gibt dem nördlichen Paar den Nachdruck; es möchte vom Sitze aufspringen, während das südliche Paar in belebter Ruhe verharrt. Im dritten Quartett führt der Maler die leichten Unterschiede an je zwei konvergierenden Körperpaaren durch, wobei wiederum das südliche Paar mehr Lebendigkeit entwickelt als das nördliche. Im vierten Quartett kennt er nur noch Symmetrie im Großen; die Divergenzen des Südpaars belebt er durch Rückenface mit Ausbreitung der Arme und Brustface mit Überschneidungen. In der Konvergenz des Nordpaars erprobt er den Gegensatz zwischen offener Silhouette des Jauchzenden und der geschlossenen des Kauernden. Und diese Gegensätze sind es nebst vollplastischer Wirkung, die das fünfte und letzte Quartett bestimmen; bei leichter Konvergenz stellt das Nordpaar die stärksten Gegensätze zwischen offener und geschlossener Silhouette, freier und gehemmter Bewegung dar. Aber das herrliche Finale ertönt auf der Südseite, wo Michelangelo anscheinend Ideal und Wirklichkeit in Gegensatz bringt: die Ruhe des thronenden jugendlichen Olympiers, der so gelassen seine Profil- und Faceansichten in einer vom Licht unterstützten Vollplastik-Wirkung entfaltet, und sein Partner, eine unter der Last der Girlande ringende Facegestalt, die mühsam einen bequemen Sitz sucht und bei der das Licht nur einzelne Körperstellen herausreißt. (Abb. 274, 275.)

In den breit umrahmten Stichkappen seufzen Vorfahren Christi im Elend der Erdenwanderung und unter



276. Michelangelo, Vorfahren Christi. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann.)

dem Fluch der Erbsünde. In dumpfer Resignation harren sie des Erlösers. Michelangelo löst das Thema durch Gruppierung von 2—4 auf der Erde sitzenden Erwachsenen mit Kindern. An der südlichen Reihe versucht er sich in immer neuen Gruppenbildungen mit genrehaften Motiven, bei denen namentlich das Kind seine Rolle spielt. In der Nordseite beherrscht jeweilen eine einzige große Figur, sitzend oder liegend, das Feld (Abb. 277).

Die Spitze jedes Stichkappendreiecks flankieren, in Erinnerung an die geplanten Bronzezutaten zum Juliusgrab, je zwei Dreiecksfelder mit in Bronzefarben gemalten Relieffiguren. Sogar in diesen nebensächlichsten Gestalten verzichtet der Künstler anscheinend nicht auf die Steigerung.



277. Michelangelo, Vorfahren Christi. Rom, Sixtina. Phot. Anderson.

Bei den vierzehn (ursprünglich sechzehn) halbkreisförmigen Lünetten ließen ihm die einschneidende Rundung der Fenster und die darüber aufgerichtete Tafel mit Namen nur je zwei Ringquadranten zur Bemalung. Auch in diesen stellt er Vorfahren Christi dar als je zwei Gruppen von ungleicher Figurenzahl. Die Form des Bildfeldes führte zur Anbringung wirklicher Sitze für diese Gestalten. Aufmerksamer Betrachtung kann es nicht entgehen, daß auch diese Gruppe in ihrem Wechsel der Anzahl der gegenseitigen Beziehungen in der Stimmung demselben Entwicklungsgesetz unterliegen wie die übrigen Szenen und Figuren: jede der beiden Reihen schließt im Westen mit Betonung markanter Gegensätze in der Haltung oder Beschäftigung ab. Ausführlicher als in den Stichkappen schildert Michelangelo das Familienleben; aber er zeigt es uns meist in einem düsteren Licht, und der hartherzige, finstere, gefürchtete Vater ist fast typisch geworden. Sollten nicht aus des Künstlers Unterbewußtsein Erinnerungen an sein eigenes Leben unter Vater und Brüdern aufgestiegen sein? Mochte der Künstler in noch so viel Briefen seine Liebe und Anhänglichkeit beteuern und solche hundertfach durch die Tat beweisen, einmal hat sich das durch Unverstand und Herzlosigkeit des Vaters aufs tiefste verletzte Gemüt gerächt — in der edeln aber auch ehernen Sprache der Kunst (Abb. 276).

Das jüngste Gericht, das als Riesenfresko die Altarwand der sixtinischen Kapelle schmückt, leitet Michelangelos letzte künstlerische Phase ein. Es wird öfters zu zeigen sein, wie diese Werke

stilistisch mit den Medicigräbern und der Siegergruppe (Bargello) zusammenhängen.



278. Michelangelo, Jüngstes Gericht (Detail).

Entstehung, Schicksale und Quellen. Durch ein Breve vom 1. September 1535 nahm Paul III. den Künstler unter seine Familiaren auf und ernannte ihn zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des apostolischen Palastes und sicherte ihm für die Ausführung des schon von seinem Vorgänger, Klemens VII. in Auftrag gegebenen jüngsten Gerichtes auf Lebenszeit eine Rente von 1200 Dukaten zu, und in einem anderen Breve vom 16. November 1536 befreite er ihn von jeglicher Verpflichtung gegenüber den Rovere-Erben. Am 16. September 1535 wurde die nötige Summe für das Gerüst ausbezahlt; aber erst im April 1536 waren die umfassenden Vorarbeiten vollendet (Beseitigung der Gemälde Peruginos und zweier eigner Lünetten, dazu Anbringung einer 15 cm überhängenden Wand, um das Haftenbleiben von Staub und Schmutz an der Oberfläche des Gemäldes zu verhindern). Der Umstand, daß Sebastiano del Piombo, der langjährige Vertraute Michelangelos, diese Wand für Ölmalerei herrichten ließ, entfachte den Zorn des Meisters und führte zum Bruch; der Künstler führte das gewaltige Werk nur mit Hilfe eines bescheidenen Farbenreibers durch. Am 15. Dezember 1540 war der obere Teil vollendet, im Herbst 1541 das Ganze; am 31. Oktober wurde es enthüllt. Der Begeisterung, welche das Werk damals entfachte, folgten die Angriffe und Akte der Zerstörung von Seiten der gegenreformatorischen Zeloten. Unter Paul IV. und Gregor XIII. drohte die Gefahr gänzlicher Vernichtung; die Übermalung der Nuditäten und Tuchfetzen durch Daniele da Volterra und Girolamo da Fano war nicht abzuwenden; im 18. Jhh. mußte Stefano Pozzi diese Arbeit vollenden. Die Kopie des Marcello Venusti (1549; Museum von Neapel), wahrscheinlich unter Michelangelos persönlicher Leitung angefertigt, gibt das Werk und hauptsächlich die Farben im ursprünglichen Zustand wieder; sie beweist auch, daß das Fresko im untersten Teil verkürzt wurde, und zeigt den ursprünglichen Zustand der Heiligen Blasius und Katharina, an welchen Daniele da Volterra willkürliche Veränderungen vornahm. Außerdem sind die Kopie des Robert le Voyer (1570; heute in Montpellier) und die Zeichnungen des Battista Franco zu erwähnen. Restaurierungen erfuhr das Fresko 1625 und 1712. Wie die Deckenfresken zeigte auch das jüngste Gericht Risse und wurde gleichzeitig mit jenen (1903 — 1905) unter Leitung von L. Seitz restauriert.

Hat sich Michelangelo als Gesamtanlage des Freskos nur ganz im allgemeinen an die Überlieferung gehalten, und entschlug er sich anscheinend jeder theologischen Beihilfe, so schöpfte er um so intensiver aus dem Werk eines anderen Geisteshelden, aus der göttlichen Komödie Dantes; kein anderer Künstler hat, solange dieses Werk Anregung zu bildlicher Gestaltung gegeben hat, die erschütternde Wucht von Dantes Höllenphantasien erreicht; im Fresko des jüngsten Gerichts finden sich die beiden großen Einsamen. Nicht zu übersehen ist dabei die Tatsache, daß Michelangelo zu seiner Zeit als erster Dante-Kenner gepriesen wurde (Pier Francesco Giambullari, Benedetto Varchi). Aus der göttlichen Komödie empfing Michelangelo die Anregung zum Racheschrei der Märtyrer, zum Gleichnis der weißen Rose, zu Adam und Petrus als Führer der Erwählten des alten und neuen Bundes, zu den Hebräerfrauen und zum Bildnis Beatrices. Ob Dantes reichlich vorhandenen antiken Vorstellungen auch die ungewohnte antikisierende Auffassung Christi verursachten? Zu den direktesten Beziehungen, welche der Künstler mit dem Dichter knüpfte, gehört die Darstellung der sieben Hauptsünden durch Nikolaus III., das Liebespaar Paolo und Francesca u. s. f. Auch Charon und Minos, sowie einzelne Gestalten unter den Emporschwebenden, der Kampf um eine Seele, gehen auf Dantes Schöpfung zurück. Für die Auferstehung der Toten gab, wenn Michelangelo diese ergiebige Quelle nicht schon von sich aus kannte, der Dichter der göttlichen Komödie den Hinweis auf Ezechiel. Aber alle diese wertvollen Anregungen, die Michelangelo von Dante empfing, waren nur Mittel zum Zweck, nur dramatische Faktoren in der bildnerischen Auffassung der erschütternden Weltuntergangssequenz „Dies irae"; nicht ihren Wortlaut, sondern ihren Ideen- und mehr noch ihren Stimmungsinhalt hat Michelangelo im Gerichtsbild verewigt.



279. Michelangelo, Jüngstes Gericht (Teil). Rom, Sixtina. Phot. Anderson.

In den wesentlichen Zügen des Aufbaues folgt Michelangelo noch dem alten, überlieferten Schema: in der Mitte der Weltenrichter mit zürnend abweisender Gebärde, neben ihm Maria, zu beiden Seiten die himmlischen Heerscharen, über ihm Engel mit den Passionswerkzeugen, unter ihm der Aufstieg der Seligen und der Sturz der Verdammten, im untersten Streifen auf Erden die Auferstehung der Toten und die Höllenfahrt. Neu ist (oder war) die Nackheit der Leiber, die Signorelli nur bei den Auferstehenden, Auserwählten und Verdammten anzubringen gewagt hatte und die bei strengen Vertretern der „Gegenreformation" so starken Anstoß erregte. Neu ist ferner die vollständig räumliche Absicht der Anordnung. Das Gericht soll sich anscheinend im unendlichen Luftraum abspielen. Außer der öden Erde, dem Höllenstrom und den Wolkenballen gibt Michelangelo keine Andeutung der Szenerie.

Das Raumproblem. Hinter Christus und Maria läßt er die Schar der Patriarchen (links) und der Apostel (rechts) in geschlossenen Gruppen mit abnehmendem Größenmaßstab zurückweichen und erst weit hinten sich treffen. Energisch wird das Auge durch die die Gruppen einfassenden Kurven in die Tiefe gezogen. Vorn schließt sich die innere Umkreisung in zwei Märtyrerfiguren zusammen, die gleichsam zu Füßen des Herrn postiert sind. Parallel dieser inneren Gruppen malt Michelangelo gleichsam als äußere Umkreisung links die Sybillen, Hebräerfrauen und heiligen Jungfrauen, rechts die Propheten und Bekenner, letzteren ist, zur Aufhebung der strengsten Symmetrie, eine Gruppe Märtyrer vorgelagert. In den beiden Lünetten wogt eine Welle wälzender Leiber das Kreuz bezw. die Säule. Hatten die Hauptgruppen das Raumerlebnis durch ihre Geschlossenheit und Ausdehnung erzeugt, so beruht es in den Lünetten auf der Mannigfaltigkeit der gewaltsamen Bewegung, im Stoßen, Hängen, Drehen, Kriechen, Klettern, Bücken und Schwimmen. Michelangelos Plastizitäts- und Bewegungsdrang ist entfesselt, aber er dient doch einer kompositionellen Einheit; die Bewegungen ergänzen sich. Mit lauter lockeren Gruppen, ja zuweilen auch mit Einzelfiguren erreicht der Künstler auch in der unteren Hälfte die Raum-





280. Michelangelo, Jüngstes Gericht (Teil).



281. Michelangelo, Ezechiel. Rom, Sixtina.
Phot. Anderson.

wirkung. In der Mitte schwebt blockartig die Wolke mit den posaunenden und die Bücher haltenden Engeln. Über den durch Engel geförderten Aufstieg und den mit Hilfe von Engeln (oder Heiligen) und Teufeln vollzogenen Absturz sei nur im allgemeinen gesagt, daß Michelangelo diese Gruppe aus kühnen Einzelstellungen zusammensetzt; als schwere Last werden Auserwählte heraufgezogen, mit wüster Schlägerei andere kopfüber gestürzt; hier sausen Leiber selbständig empor, dort üben andere sich in Sturzstellungen, gleichviel ob sie dem Beschauer ihr Hinterteil zukehren. Lücken werden durch ganz kleine Figürchen ausgefüllt.

Mühsam vollzieht sich das Hervorkriechen aus der Erde; mit der alten Naivität wird geschildert, wie Engel die Leiber emporreißen und mit Teufeln um sie kämpfen. Überzeugender gestaltete sich die Höllenfahrt: Charon schlägt mit dem Ruder jeglichen der zögert; Teufel reißen die vom Schrecken Erstarrten oder Verzweifelnden an sich.

Einzelgestaltung. Herkulische Leiber mit wuchtigen breiten Schultern, herausgehämmerten hell beleuchteten Muskelhügeln, geschwellte Umrisse, solches braucht jetzt der Künstler. Dazu malt er Köpfe, deren Stirne nicht mehr gefurcht, sondern eingeknickt ist; die Nase und die breiten Lippen schieben sich vor, tiefe Schatten lagern um die Augenhöhle, aus der der Augapfel herausblitzt. Zu steinernen Massen wächst bei einzelnen Figuren das Haar zusammen. Sehr viele aber zeigen die schon von den Skulpturen der Medicigräber her bekannten allgemeinen, klassischen Züge, mit ihrer kalten Korrektheit, so vor allem Christus und Maria. Diese Gleichgültigkeit im Ausdruck bei heftiger Bewegung und tragischer Situation hat ein weiteres plastisches Gegenstück in der Siegergruppe im Bargello.

Diese ultima maniera Michelangelos erreichte dann in den beiden Fresken der Cappella Paolina im Vatikan (1542 — 1550) ihren Höhepunkt. Beim einen Fresko (Kreuzigung Petri) reißt das in Aufrichtung begriffene Kreuz ein Loch in die ganze Komposition, beim zweiten (Bekehrung

Pauli) geschieht dies durch das erschreckte in die Tiefe galoppierende Pferd; untätige Zuschauer dort, planlos und wirr umherfahrende hier. Die über der Bekehrung Pauli gemalten himmlischen Heerscharen sind nur ein zusammenhangloses Repertoire der gewagtesten Stellungen und Verdrehungen.

Diese Alterswerke mahnen eindringlich daran, daß Michelangelo Plastiker war, und in dieser Kunst sein Bestes gab (Vergl. Brinckmann, Barockskulptur). Den Raum, den er an den Deckenfresken der Sixtina dem beseelten Vorgang untergeordnet hatte, den suchte er nun gewaltsam wieder zu erobern. Aber während ihm die organisch aus der Kapellenarchitektur erwachsene räumliche Grabmalskomposition vortrefflich gelang, vermochte er den illusionären Raum nicht mit dem nötigen dröhnenden Bewegungssturm zu erfüllen. Er blieb Meister im greifbaren Zusammenhang der Raumfaktoren (Medicikapelle, Kapitolsplatz, St. Peter), er versagte jedoch, sobald die Einzelfigur ihr Recht zugunsten der Gesamtheit aufgeben, sobald die höhern Probleme malerischer Illusion einsetzen sollten. Correggio war darin glücklicher als er gewesen; aber erst Rubens löste das Problem, mit dem Buonarotti an der Altarwand der Sixtina umsonst gerungen.

V. Rückblick und Ausblick.

In rund 200 Jahre läßt sich die Entwicklung der mittelitalienischen Malerei der Renaissance unter Einschluß des Vorspiels und unter Berücksichtigung der ganzen Tätigkeit Michelangelos einspannen. In diesem Zeitraum vollziehen sich die Lösungen vom gotischen Idealismus, die Durchführung der rein diesseitigen Kunstanschauung und die Aufstellung eines neuen durchaus diesseitig gerichteten Idealismus. Hatte schon der gotische Idealismus gegenüber dem frühen Mittelalter dem Irdischen Einlaß gewährt, so ist für die Gotik in Italien insbesondere das Nachwirken der Antike, nicht als äußere Nachahmung, sondern als Vererbung, namhaft zu machen. Auch muß immer wieder hervorgehoben werden, daß die byzantinische Kunst als Ganzes der italienischen Kunst als breite Grundlage diente, anders als im Norden, wo sie nur von Zeit zu Zeit da und dort mehr oder minder stark einschlug.

Trotz des heute so scharf betonten Gegensatzes zwischen Norden und Süden sei hier zunächst Gewicht auf die enge Verwandtschaft der künstlerischen Ziele gelegt, die seit etwa 1350 diesseits und jenseits der Alpen die Künstler bewegten: Optische Eroberung und dann geometrische Konstruktion des Raums, Plastizität und mannigfaltige Charakteristik und Beseelung der Gestalten, Individualisierung der Umgebung, Beobachtung feinster Nuancen in der Farbigkeit usf. In vielen Punkten scheinen die Lösungen hüben und drüben geradezu identisch zu sein. Und dennoch führte der klassische Einschlag jenseits der Alpen zur Bezeichnung: Frührenaissance, bestärkt durch den Stil der auf den Bildern dargestellten Baulichkeiten. Diesseits der Alpen forderten dagegen die nordische, d. h. gefühlsmäßig malerische Grundlage und die enge Beziehung des Tafelbildes zu gotischen Altargehäusen und Kirchenräumen und die Darstellung gotischer Bauten auf den Gemälden den Namen „Spätgotik". Daß im ganzen Verlauf der Entwicklung und im Erhaltungszustand seiner Werke wie auch im Reichtum an Kunstarten der Süden glücklicher war als der Norden, bedarf hier keiner Erörterung; nur daran sei erinnert, wie das künstlerische Schaffen von wissenschaftlicher Arbeit und theoretischen Untersuchungen begleitet war. Deutlich ließen sich das allmähliche Abklingen der Gotik, die energische Wendung sowie das entschlossene Aufgreifen und Durchführen einzelner Aufgaben darlegen und klar die Unterschiede einzelner Gruppen bestimmen. Die Gunst der großen Wandbilder, die seit dem Aufkommen der Gotik dem Norden versagt war, griff entscheidend in die Entwicklung der Malerei ein; im Wandbild erprobten sich die kühnsten Versuche der Raumeroberung und Figurenplastizität; im Wandbild aber besannen sich die Meister immer wieder auf die Grundforderungen der Wandmalerei; das Wandbild war Träger der ersten Versuche in Freilichtmalerei, das Wandbild allein war Vorraussetzung für die kühne Illusionmalerei, das Wandbild brachte mit fast unbegrenztem Maßstab die schlagendsten Effekte von Plastizität, Verkürzung und dekorativen Farben- und Figurenaufbau. Im Wandbild sprachen Vereinfachung und Rhythmus am stärksten. Was die Größe der byzantinischen Malerei ausgemacht hatte, kam also auch der italienischen zugute; die Möglichkeit, in großem Maßstab zu arbeiten und die Themata in großem Format zu sehen. Alle bedeutenden mittelitalienischen Maler betätigten sich im Fresko. Dieses ging als köstlichstes Erbe der Vergangenheit an das Cinquecento über; der Barock vermittelte es wieder dem Norden. Die Großtaten der Hochrenaissanceführer sind nirgends anders als im Fresko zu suchen. Was wäre uns der Maler Michelangelo ohne die Decke der Sixtina?



282. Michelangelo, Erythraea. Rom, Sixtina. (Nach Steinmann.)

Ein großer Reichtum an Beobachtungen in der Umwelt war bis zum Ende des Quattrocento angesammelt worden; aber auch rein künstleriche Aufgaben, wie Komposition, Linie und Farbe hatten zu eigenen Richtungen geführt. Auf diesem breiten Grund schuf die Hochrenaissance ihren Diesseitsidealismus, nämlich die „anmutigsten, charaktervollsten und interessantesten" Erscheinungen, die Leonardo forderte, dann die im Glauben verklärten Erscheinungen Fra Bartolommeos und die sinnfälligen Gestalten Sartos, die Fülle ruhigen, edeln und abgeklärten Daseins in Raffaels früheren und die sehr gemäßigte Leidenschaft in seinen späteren Fresken, die süße Anmut bei Peruzzi und Sodoma und schließlich die ihre höchste innere Erregung kaum bergende Wucht der Erscheinung bei Michelangelo. Aber wesentlicher als der Idealismus der Köpfe war für die Zukunft die Ausbildung der großen, von aller Zufälligkeit befreiten Form, der ausdrucksvollen Linien und des geschlossenen Kontraposto wie der starken Überschneidungen, dann auch die Unterordnung der Szenerie unter das Figürliche. Die mittelitalienische Hochrenaissance hat somit dem Barock die plastische Komponente im einzelnen wie im ganzen geschaffen. Die frisch zugreifende Tätigkeit des ausgehenden Trecento und die systematische Arbeit des ganzen Quattrocento führten notwendigerweise, begünstigt durch die Entwicklung des Wandbildes, zu den Lösungen der Stanzen- und Sixtinafresken. Räumliche und figürliche Plastizität sind eins geworden.

Die italienische Hochrenaissance bildet aber nicht nur für die nachfolgende italienische Kunst die Grundlage, sondern auch die nordische Malerei ist ohne sie nicht denkbar; insbesondere bildet, außer dem klassischen Altertum, Raffael das Ideal einer Unmenge von Malern. Seine Kunst wie diejenige Michelangelos war aber gerade wegen ihrer Reinheit und Abgeklärtheit durchaus persönlich; unter den Händen ihrer direkten und indirekten Schüler wurde sie zum Manierismus, d. h. einem Zwiespalt zwischen Form und Inhalt. Die äußere ideale, große, nach

bestimmten Gesetzen bewegte Form und der mächtige Gruppenaufbau, die Bedeutsamkeit der Kontraste und Überschneidungen hielten das künstlerische Schaffen im Banne, ohne daß die Meister den Bewegungs- und Formenaufwand zu begründen verstanden. So gewaltig Michelangelos Vorbild einwirkte, so gefährlich wurde es auch für die darstellenden Künste. Um ihrer selbst willen, nicht als Ausdruck eines starken Gefühlsinhaltes, drängte die Maler dem Beschauer jene Lösungen auf, und zur Gewaltsamkeit der Kontraposte und den gewagten Überschneidungen und Verkürzungen brachten sie noch oft genug eine mit Figuren vollgestopfte Bildfläche ohne durchgehende Bewegung, eine zersplitterte Umrißwirkung, anfängliche Körperdarstellung und konventionelle Farbe. Das Individuelle, das sich in naturalistischen Details oder besonderem Farbenempfinden oder in gewisser Klärung der Bildanordnung äußern mochte, duckte sich scheu vor dem übermächtigen Ideal Michelangelos. Einseitig aber zielbewußt arbeitete also dieser in Rom und Florenz tätige Manierismus an der Ausbildung der plastisch räumlichen Komponente des Barocks; aber so übertrieben die Kontraposte, so pathetisch die Gebärden, so aufdringlich die gleichsam herausgehämmerte Einzelform erscheinen mögen, so diente dies alles doch nur dazu, diesen künstlerischen Ausdrucksmitteln erhöhten Wert zu geben, sie aus der abgeklärten Ruhe der Klassik zu befreien. Aber diese Arbeit blieb eine halbe, sie krankte an Zwiespalt und blieb daher Manierismus, solange nicht eine neue entsprechende Auffassung des Themas der gesteigerten Formensprache Berechtigung gab.

In der zweiten Jahrhunderthälfte mildert sich die Schroffheit des italienischen Manierismus durch Annäherung an die bisher meist feindselig abgelehnte oberitalienische Malerei. Der Einfluß Parmigianinos, des Schülers Correggios, führte eine bedeutsame Wendung herbei. Helldunkel und Farbe heben die schroffe Einseitigkeit der räumlich plastischen Richtung auf. Aber erst die persönliche Durchdringung der Stoffe, die Beherrschung verschiedenartiger künstlerischer Richtungen, die Abkehr vom leer und schal gewordenen Idealismus und das Bekenntnis zu einem auf den Errungenschaften mittel- und oberitalienischer Malerei aufgebauten Naturalismus, die Ersetzung des antiken und michelangelischen Ideals durch ein kosmisches, die Wendung vom einseitig Plastischen zum allgemein Organischen, hauptsächlich aber die innige Verknüpfung, das Ineinanderübergehen von Diesseits und Jenseits, die Entdeckung der Wunder des Raums und des Lichts und des Gefühlsmäßigen als treibenden Faktor der Bildgestaltung, all dies erst bedeutete wieder eine neue in sich geschlossene Kunst; um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert geschah die entscheidende Befreiung des Barocks aus seinen Vorstufen und zwar im Süden wie im Norden. Italien war das Mutterland des Barocks; aber erst im Norden wurde er sich aller seiner Kräfte bewußt.

Literaturverzeichnis.

Abkürzung der wiederholt aufgeführten Zeitschriften-Titel.

A. = L'Arte. — A. sächs. G. W. = Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften philol.-histor. Klasse. — B. F. A. C. = Burlington Fines Art Club. — B. M. = The Burlington Magazine. — Boll. = Bollettino d'arte del Ministero di Pubblica Istruzione. — G. B. A. = Gazette des Beaux Arts. — J. k. S. = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. — J. preuß. K. = Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. — K. A. = Zur Kunstgeschichte des Auslandes. — It. art. = Italia artistica. — Kchr. = Kunstchronik. — M. f. K. = Monatshefte für Kunstwissenschaft. — Mus. = Das Museum. — Mitt. k. I. Fl. = Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz. — Qu. K. = Quellenschriften zur Kunstgeschichte. — Rass. = Rassegna d'arte. — Rass. bibl. = Rassegna bibliografica dell' arte italiana. — Rep. f. K. = Repertorium für Kunstwissenschaft. — Riv. = Rivista d'arte. — Riv. Abr. = Rivista Abruzzese. — Riv. March. = Rivista Marchigiana. — Sb. k. A. W. = Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Wien. — Z. chr. K. = Zeitschrift für christliche Kunst. — Z. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst.

Verzeichnis der mehrfach zitierten und grundlegenden Werke und Aufsätze.

Burckhardt, Der Cicerone. 1. Aufl., 1855. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsch von Max Jordan, Leipzig 1869—76. — Fischel, Handzeichnungen der Umbrer, Berlin 1917. — Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst, Leipzig 1902. — Hartlaub, Matteo da Siena und seine Zeit, K. A. Nr. 78, Straßburg 1911. — Jacobsen, Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena, ib. Nr. 105, Straßburg 1907. — Derselbe, Das Quattrocento in Siena, Straßburg 1908. — Derselbe, Umbrische Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, ib. Nr. 107, Straßburg 1914. — Kallab, Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert, J. k. S. XXI, Wien 1900, p. 1ff. — Kurth, Die Darstellung des Nackten in dem Quattrocento von Florenz, Berlin 1912. — Lanzi, Storia pittorica dell'Italia, IV, Pisa 1815. — v. Pastor, Geschichte der Päpste, II—IV, Freiburg i. Br. 1906ff. — Rothes, Anfänge und Entwicklungsgänge der altumbrischen Malerschulen, K. A. 61, Straßburg 1908. — v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, II, Frührenaissance, Sb. k. A. W., Vol. 179, Abh. 3, Wien 1915. — Schmarsow, Masaccio, Fünf Bücher kritischer Studien, Text- und Tafelband, Kassel 1900. — Steinmann, Die sixtinische Kapelle, I, München 1901, II, 1905. — Vasari, Le vite de più eccellenti pittori, scultori ed architetti (Firenze 1550, 1568). — Derselbe, in deutscher Ausgabe, ed. Gottschwesky, Straßburg 1916 ff. — Venturi, Storia dell'arte italiana, V, VII, 1, 2, 4. (Sehr ausführliche Material- und Literatursammlung.) — Voß, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, 2 Bde., Berlin 1920. — Witting, Piero della Francesca, Straßburg 1898. — Die Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich-Museums.

Einleitung

Pflugk-Hartung, Weltgeschichte IV. — Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Joseph Sauer, II. 2, Freiburg 1908. — Burckhardt, Die Kultur der italienischen Renaissance. — Derselbe, Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens, Neuausgabe 1918. — Chledowsky, Siena, Berlin 1905. — Derselbe, Rom, die Menschen der Renaissance, München 1919. — Weisbach, Trionfi, Berlin 1920. — Schiaparelli, La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XVI, Firenze 1908. — Schubring, Cassoni, Leipzig 1915. — Walser, Studien zur Weltanschauung der Renaissance, Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumkunde XIX,

1920. — Frey, Einleitung zur Ausgabe des Codice Magliabecchiano, Berlin 1892. — Warburg, Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance, J. preuß. K. XXIII, 1902, p. 247ff. — Haendcke, Der Niederländische Einfluß auf die Malerei von Toskana und Umbrien im Quattrocento von ca. 1450—1500, M. f. K. 1912, p. 404ff. — Gemäldegalerie der kgl. Museen zu Berlin, I. Schubring, Italienische Schulen des 14. Jahrhunderts. Julius Meyer, Die florentinische Schule des 15. Jahrhunderts. — Knapp, Die Kunst in Italien, Berlin, 1908. — Landsberger, Die künstlerischen Probleme der Renaissance, Halle 1922. — Schmarsow, Die Gotik in der Renaissance, Stuttgart 1921.

Kapitel I.

Supino, Il Camposanto di Pisa, Firenze 1896. — Wulff, Stilbildung der Trecentomalerei, Rep. f. K. XXVII, 1904, p. 89ff. — Suida, Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jhhs., Straßburg 1905 (K. A. XXXII). — Schmarsow, Masaccio, Text Buch V. — Derselbe, Wer ist Gherardo Starnina? A. sächs. G. W. 29, 1912. — Kallab, Toskanische Landschaftsmalerei, J. k. S. — Sirèn, Florentinische Trecentozeichnungen, J. preuß. K. XXVII, 1906, p. 208ff. — Kern, Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jhhs. S. A. aus den Mitt. k. I. Fl., Berlin 1912. — Sirèn, Don Lorenzo Monaco, K. A. XXXIII, Straßburg 1905. — Derselbe, Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di D. L. M., A. VII 1904, p. 337ff. — Derselbe, Opere sconosciute di Lorenzo Monaco, Rass. 1909, p. 33ff. — Derselbe, A late gothik poet of line, B. M. XXIV, 1914, p. 323ff. — Salmï, Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno. Boll. XIII. 1919. — Abbildungen, hauptsächlich von N.llis Fresken in der Kapelle in Foligno. It. art. Nr. 35. — Salimbeni: Rass. bibl. VIII. 1905, p. 10—12. — Boll. IX. 1915, p. 336ff., wo noch weitere Werke aufgeführt sind.

Kapitel II.

Colasanti, A. Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino. Boll. IV. 1910, p. 409ff.

Guthmann, Un nuovo dipinto di Gentile da Fabriano A. IX, 1906, p. 222. — Mason, Note sull' Esposizione d'arte Marchigiana a Macerata, Rass. VI, 1906, p. 49ff. — Colasanti, Per la storia dell' arte nelle marche, A. X, 1907, p. 412ff. — Mitteilung über Gentile: Kchr. 1907, Nr. 18, Sp. 719. — Un seguace di Gentile da Fabriano a Fermo, Boll. III, 1908, p. 244ff. — Testi, Storia della pittura Veneziana, I, Bergamo 1909, p. 362ff. — Colasanti, Gentile da Fabriano, Bergamo 1911. — Un dipinto inedito di Gentile da Fabriano (Madonna mit heil. Rosa, Galerie von Urbino), A. XVIII, 1915, p. 232f. — Venturi, Attraverso le Marche, A. XVIII, 1915, p. 1ff. — Dvořák, Rätsel der Brüder van Eyck, J. k. S. XXIV, 1904.

Cristofani, La Mostra d'antica Arte Umbra a Perugia, A. 1907, p. 286ff. Vgl. die im Gesamtverzeichnis genannten Werke von Jacobsen und Rothes. — Piarilli, J. freschi della Cappella Caldora in Sto. Spirito di Sulmona, Riv. Abr. 1895. — Colasanti, It. art. Nr. 21, Bergamo 1906.

La Data della morte di Masaccio. Riv. VIII. p. 31 f. — Das grundlegende Werk über Masaccio verfaßte August Schmarsow, Masacciostudien, Kassel 1900. Text (5 Bücher und Tafelband). Das schwierigste Problem der Masaccioforschung war die Abgrenzung seines Oeuvres gegen dasjenige Masolinos; die an den Kontroversen beteiligten Forscher sind genannt bei Vasari II. ed Jaeschke, Straßburg 1904. Auch heute sind ja Schmarsows klar auseinandergesetzte Ansichten nicht allgemein angenommen.

Schmarsow, Frammenti di una predella die Masaccio nel museo cristiano Vaticano A. 1907 p. 209ff. Über das Trinitätsfresko vgl. Kern, J., Das Dreifaltigkeitsfresko in Sta. Maria Novella. J. preuß. K. 1912 XXXIV, p. 36ff. u. 52ff.

Schottmüller, Fra Angelico da Fiesole. Klassiker der Kunst XVIII, Leipzig und Stuttgart 1911.

Streitfragen über Pesellino zugeschriebene Werke bei Venturi, Storia VII, p. 396f. (Anmerkung). — Mackowski, Die Verkündigung und die Verlobung der Heiligen Katharina von Francesco Pesellino, Z. f. b. K., N. F. X, 1898, p. 81. — Weisbach, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissane, Berlin 1901. — Berenson, Una Annunziazione del Pesellino, Rass. V, 1905, p. 42. — Cassone fronts in American collections II, Pesellinos six triumphs of Petrarca, B. M. X, 1906, p. 57ff. — Schubring, Gli acquisti del museo

„Kaiser Friedrich", A. X, 1907, p. 453. — Weisbach, Studien zu Pesellino und Botticelli, J. preuß. K. XXIX, 1908, p. 1 ff. — Mason, La tavola complementare della Predella del Pesellino nella Galleria Doria, A. XIX, 1916, p. 70f. — Philipps, Florentine Painting before 1500, B. M. XXXIV, 1909, p. 209. — Frey, Notes on the Exhibition of Florentine Painting at the Burlington Club, B. M. XXXV, 1919, p. 11. — Schulwerke: Compagnon di Pesellino et quelques peintures de l'école, G. B. A. III, 43, 1901, p. 18ff., p. 333ff. —

Fabriczy, Neue Daten zur Biographie Benozzo Gozzolis, Rep. f. K. 1905, p. 538. — Cust, Gli affreschi di Benozzo Gozzoli e della sua scuola a Castel Fiorentino, Rass. V, 1905, p. 149ff. — Cust, The story of Simon Magus, part of a predella, painting by Benozzo Gozzoli, B. M. VII, 1905, p. 377ff. — Rizzi, Benozzo Gozzoli e la Pala della compagnia della Purificazione, Riv. II, 1904, p. 1ff. — Egidi, I disegni degli affreschi di Benozzo Gozzoli in Santa Rosa in Viterbo, Perugia 1904. —

Hermanin, Le pitture della capella dell'Annunziata a Cori presso Roma, A. IX, 1906, p. 45ff.

Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke, Leipzig 1902, p. 299ff. — Mendelsohn, Zum Predellenbild des F. F. L. im Kaiser-Friedrich-Museum, Rep. f. K. XXX, 1907, p. 485ff. — Dieselbe, Die Predella F. F. L. im Kaiser-Friedrich-Museum und ihr Gegenstück, M. f. K. 1913, p. 476ff. Dieselbe, Fra Filippo Lippi, Berlin 1909. — Schottmüller, Ein Predellenbild des F. F. L., J. preuß. K. 1907, XXVIII, p. 34ff.

Douglas, Exhibition of pictures of the school of Siena. Illustrierter Katalog, London 1904. — Hartlaub, G. F., Matteo da Siena, K. A. 78. Mit ausführlicher Literaturangabe. — v. Sonnental, Beiträge zur Bedeutung der sienischen Malerei des Quattrocento, M. f. K. 1912, p. 163ff. — Sassetta: Fry, The Journey of the three kings by Sassetta, B. M. 1912, p. 131ff. — de Nicola, Sassetta between 1423 und 1433, B. M. XXIII, 1913, p. 207ff., 276ff. — Berenson, Sassetta, ein sienischer Maler der Franziskuslegende, Straßburg 1914, K. A. 109. — Über Schule und Nachfolge Sassettas: Rass. XVIII, 1908, p. 109. — Sano di Pietro: Cust, Pictures in the Royal Collections, B. M. 1904. — Rossi, Opere d'arte a Tivoli, A. VII, 1904, p. 495ff. — Venturi, La quadreria Sterbini in Roma, A. VIII, 1905, p. 430. — Küppers, Gemälde im Kestner Museum zu Hannover, M. f. K. 1906, p. 125ff. — Paolo di Giovanni: Toesca, Opere di G. d. P. nelle collezioni romane, A. VII, 1904, p. 303ff. Perspektive: Pomponius Gauricus, De sculptura, ed. H. Brockhaus, Leipzig 1886. Einleitung hauptsächlich p. 32ff. — Witting, Piero, p. 147ff. — Kern, Das Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella, J. preuß. K. XXXIV, 1913, p. 36ff., hauptsächlich p. 56ff. — Über Alberti: Leon Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften, ed. Hubert Janitschek, Qu. K. XI, Wien 1877. — Behn, L. B. Alberti als Kunstphilosoph, K. A. Nr. 85. — Flemming, Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch L. B. Alberti, Leipzig und Berlin 1916. — Über die „Maltechnik": Berger, Katechismus der Farbenlehre, Leipzig 1898. — Eibner, Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik, Berlin 1909. — Burger, Die deutsche Malerei. Handbuch der Kunstwissenschaft. p. 69ff.

Loeser, Paolo Uccello, Rep. f. K. 1898, XXI, p. 83ff. — Campani, Uccellos Story of Noah in the chiostro Verde, B. M. XVII, p. 203ff., 1910. — Kern, Der Mazzocchio des Paolo Uccello, J. preuß. K. XXXVII, 1915, p. 13ff.

Waldschmidt, Andrea del Castagno, Berliner Diss. 1900. — Schaeffer, Mus. VII, 6. — Derselbe, Über A. d. C. Uomini famosi, Rep. f. K. 1902, p. 170. — Brockhaus, Fresko der Dreieinigkeit in der Kirche der Annunziata. Forschungen über Florentiner Kunstwerke, p. 71ff., Leipzig 1902. — Poggi, Degli affreschi di A. d. C. nella capella di S. Giuliano della SS. Annunziata, Riv. IV, 1906, p. 24ff. — Gamba, Una tavola di A. d. C., ib. VII, 1910, p. 25ff. —

Bode, Domenico Venezianos Profilbildnis eines jungen Mädchens in der Berliner Galerie, J. preuß. K. XVIII, 1897, p. 188ff. — Charakteristik: Witting, Piero, p. 42f., p. 155ff. — Bombe, Der Palast des Braccio Baglioni in Perugia und Domenico Veneziano, Rep. f. K. 1909, p. 295ff. — Kchr. XXI, Sp. 495. — Schmarsow, Domenico Veneziano, A. XV, 1912, p. 9ff. — (Erwähnung eines Madonnenbildes im Museum von Marseille.) — Fresken in Prato: Schmarsow, Die Capella dell' Assunta im Dom zu Prato, Rep. f. K. XVI, 1893, p. 159ff. — Die Zuschreibung auch von Witting, Piero übernommen. — Zuschreibung eines Teils an Andrea di Giusto: Sirèn, Di alcuni pittori fiorentini che subirono l' influenza di Lorenzo Monaco, A. VII, 1904, p. 342ff.

Witting, Piero, p. 158ff. — Weisbach, Der Meister des Carrandschen Triptychons, J. preuß. K. XXII, 1901, p. 35ff. mit älterer Literatur. — Wulff, Unbeachtete Malereien des 15. Jahrhunderts in Florentiner Kirchen und Galerien, Z. f. b. K., N. F. XVIII, 1907, p. 99ff. (Bischofsfigur al fresko in Sta. Trinità).

Kapitel III.

2. Monographien: Witting, Piero della Francesca, Straßburg 1898. — Winterberg, Petrus pictor Burgensis de Prospectiva pingendi, Straßburg 1899. — Ricci, Piero della Francesca, in L'opera dei grandi artisti italiani I, Roma 1910. — Graber, Piero della Francesca, Basel 1920. — Außer den bei Venturi, Storia VII, 1, p. 432 aufgeführten Autoren seien noch folgende erwähnt: Aubert, Bemerkungen über das Altarwerk des P. d. F. in Perugia, Z. f. b. K., N. F. X, p. 263ff. — Bombe, Die Kunst am Hofe Federigos von Urbino, M. f. K. 1902, p. 469ff. — Franceschi-Marini, Alcune notizie inedite su P. d. F., A. 1913, p. 471ff. — Longhi, P. d. F. e lo sviluppo della pittura veneziana, A. 1914, p. 198—221, 241 bis 256. — v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, II, Sb. k. A. W., Phil.-hist. Kl. 179, Bd. 3, Wien 1915. — Schmarsow, Melozzo da Forli, Berlin und Stuttgart 1885, p. 69ff. und 312ff. — Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Berlin 1915, passim. — Winterberg, Piero della Francescas Traktat de V corporibus, Rep. f. K. V, p. 33. — Artikel von Gronau in Thieme-Becker, Allg. Künstlerlexikon. — Grigioni, Un soggiorno ... di P. d. F. in Rimini, Rass. bibl., Juli—Sept. 1909, p. 118—121. — Solmi, La scuola di P. d. F. nei dintorni di Arezzo, Rass. XVI, 1916, p. 68ff. — van der Bercken-Mayer, Die Oberitalienische Malerei. Burger-Brinckmann, Handbuch, p. 46ff. — Pittarelli, Intorno al libro „De prospectiva pingendi" di P. d. F. Atti del Congresso internazionale di scienze storiche, 1905, Vol. XII, sezione 8, sedula 5. — Ricci, Affreschi di Piero della Francesca in Ferrara, Boll. VII, 1913, p. 197ff.

Calzini, Per Melozzo da Forlì, Riv. 1904. — Schmarsow, Melozzo. — Gamba, Una tavola di M. d. F., Rass. 1906? — Muños, Studii zu M. d. F., Boll. II, 1908, p. 177ff. — Schmarsow, Melozzo oder Signorelli in Rom, M. f. K. III, 1910, S. 305ff. — Cantalamessa, L'affresco dell'Annunziazione nel Pantheon, Boll. III, 1909, p. 282ff. — Okkonen, Melozzo da Forli und seine Schule, Helsinski 1910, Referat in Kchr. XXII, Sp. 427. — Schmarsow, Joos van Gent und Melozzo da Forli in Rom und Urbino, A. sächs. G. W. XXIX, Nr. VII, Leipzig 1912. — Ricci, Melozzo da Forlì. L'opera dei grandi artisti italiani, II, Roma, Anderson. — Venturi, Per la storia della pittura forlivese, A. XIV, p. 81ff. — Über Josse van Gent: de Ceulenear, Justus van Gent, Gent 1910. — Bombe, Die Kunst am Hofe Federicos von Urbino, M. f. K. 1912, S. 456ff. — Derselbe, J. v. G. und die Idealporträts von Urbino, Rep. f. K. 1901, S. 54ff.

Ricci, Gli affreschi di Bramante, Milano 1902. — Malaguzzi-Valeri, La corte di Lodovico il Moro, II, Milano 1915, p. 12ff.

Vischer, Luca Signorelli und die italienische Renaissance, Leipzig 1876. — Gronau, Signorellis Pansbild der Berliner Galerie, Rep. f. K. XVI, 1903, S. 261. — Mendelsohn, Unerkannte Darstellungen der Immaculata in deutschen Galerien, ib. XVII, 1904, S. 511. — Hettner, Zeichnerische Gepflogenheiten bei Michelangelo, M. f. K. II, 1909, S. 71ff. — Schmarsow, Melozzo oder Signorelli in Rom, eb. III, 1910, p. 315ff. — Venturi, Luca Signorelli, il Perugino e Pier d'Antonio Dei a Loreto, A. 1911, p. 290ff. — Borenius, The Reconstruction of a Polyptych by Signorelli, B. M. XXIV, Oktober 1913, p. 32ff. — Affreschi inediti di Luca Signorelli, A. 1919, p. 9. — Schmarsow, Pietro Perugino und Luca Signorelli in der Abhandlung: Peruginos erste Schaffensperiode, A. sächs. G. W. XXXI, II, 1915, p. 78ff. —

3. Mesnil, La capella del miracolo in S. Ambrogio e una tavola di Alessio Baldovinetti, Riv. 1905, III, p. 86.

A picture by Piero Pollajuolo, The Connoisseur 1906, XVI, Nr. 64. — Kurth, Die Darstellung des Nackten in der Kunst des Quattrocento, Berlin 1912, S. 77ff. — Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jhh, Berlin 1921. — Abbildungen der Engel in der Grabkapelle von S. Miniato: Publ. der Berliner kunsthistor. Gesellschaft für photogr. Publikationen. — Steinmann, Neuentdeckte Fresken in Arcetri, Z. f. b. K., N. F. XI, S. 260f. — Schwabacher, Die Stickereien nach Entwürfen des Antonio Pollajuolo, K. A., Heft 83, Straßburg 1911.

Gronau, Das sogen. Skizzenbuch des Verrocchio, J. preuß. K. 1896, XVII, S. 65ff. — Kchr. Nr. 4, XI, 1900, Sp. 284. — Mackowsky, Verrocchio. Knackfuß, Künstler-Monographien LII, Leipzig 1901. — Cruttwell, Un disegno del Verrocchio per la Fede nella Mercatanzia di Firenze, Rass. VI, 1906, p. 8. — The shop of Verrocchio, B. M. XXIV, p. 279ff.

Kühnel, Francesco Botticini, K. A. 46, Straßburg 1906. — Zusammenfassung von Schaeffer im Lexikon von Thieme-Becker.

Mackowsky, Jacopo del Sellaio, J. preuß. K. XX, 1899, S. 192ff., S. 271: Darstellung des Meisters und Verzeichnis seiner Werke.

Egger, Der Codex Escurialensis. Sonderschriften des österreichischen archäologischen Instituts in Wien, Bd. IV, Wien 1905. — Küppers, Über den Zusammenhang einiger Handzeichnungen mit Domenico Ghirlandaio, M. f. K. VIII, 1915, S. 293/5. — Derselbe, Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandaio, K. A. 111, Straßburg 1916. — Artikel im Lexikon von Thieme und Becker. — Schüler: Ulmann, H., Piero di Cosimo, J. preuß. K. 1896, XVII, S. 58ff. — Berenson, Alunno di Domenico, B. M. 1903, p. 6ff. — Kchr., N. F. XIV, S. 272f. — Küppers, Die italienischen Gemälde des Kestner Museum zu Hannover, M. f. K. IX, 1916, S. 129f.

d'Ancona, A proponto della „Primavera" A. 1917, p. 38ff. — v. Bode, Sandro Botticelli, Berlin 1921. — Kroeber, Die Einzelportraits des S. B., Leipzig 1911. — Horne, S. B. painter of Florence, London 1913. — Lippmann, Zeichnungen S. B. zu Dantes Göttlicher Komödie, Berlin 1887. — Poggi, The Annunciation of S. Martino by Botticelli, B. M. XXVIII. p. 129/37. — Schaeffer, Botticelli, 2. Aufl., Berlin 1903. — Ulmann, S. B., München 1894. — Venturi, S. B., nel Museo Kestner di, Hannover, A. XXIV. p. 177ff. — Warburg „Geburt der Venus" und „Frühling", Hamburg und Leipzig 1893. — Knapp, Piero di Cosimo, Halle 1899.

4. Grundlegend: Jacobsen, Das Quattrocento in Siena, Straßburg 1908. — Rass. VI, 1906, p. 106ff, 121ff. — Exhibition of Pictures of the School of Siena, B. F. A. C., London 1904. — Hartlaub, Matteo da Siena und seine Zeit. — Spezialliteratur über Matteo da Siena: Rass. IV, 1904, p. 65ff. — V, 1905, p. 49ff. — Sonnental, Beiträge, M. f. K. V, 1912, S. 163ff. — Benvenuto di Giovanni: Rass. V, 1905, p. 66. — Boll. X, 1916, p. 321ff. — Neroccio: Mason Perkins, Alcuni dipinti senesi sconosciuti o inediti, Rass. XIII, 1913, p. 73ff., 121ff., 195. — Francesco di Giorgio: Schubring, Francesco di Giorgio, M. f. K. IX, 1916, S. 81ff. — Derselbe in: Die italienische Plastik des Quattrocento. Burger-Brinckmann, Handbuch, S. 187ff. — Derselbe, Artikel in Thieme-Beckers Lexikon, XII, S. 305. — Hartlaub, Beiträge zu Francesco di Giorgio. — Brinckmann, Z. f. b. K., N. F. XXVIII, 1917, S. 63ff., 83ff.

5. I. Umbrien. Mason Perkins, La pittura all' esposizione di Perugia, Rass. VII, 1907, p. 88ff., 113ff. — Cristofani, La mostra d' antica arte umbra a Perugia, A. 1907, p. 286—304. — Gronau, Bericht über die Ausstellung in Perugia, Kchr. 1907, XVIII, Sp. 451ff. — Gnoli, L'Arte Umbra alla Mostra di Perugia, Bergamo 1908. — Venturi, Studii nell' Arte Umbra nel 400, A. XII, 1909, p. 188ff. — Jacobsen, Umbrische Malerei, Straßburg 1914. — Fischel, Handzeichnungen der Umbrer, Berlin 1907. — Literatur zu den Schulen von Perugia und Urbino siehe bei den betreffenden Abschnitten. — Über Matteo da Gualdo: A. 1907, p. 295. — A. 1909, p. 191. — Rass. 1907, p. 114. — Über Girolamo di Giovanni da Camerino: Berenson in Rass. 1907, p. 129—135. — Abbildungen von Werken der Cola dell' Amatrice in Ascoli Piceno, It. Art., Nr. 69. Zu diesem vgl. auch: Colasanti, Per la storia dell'arte nelle Marche, A. 1907, p. 409ff. — Egas, Niccolo da Liberatore, genannt Alunno, München 1912. — Weber, Fiorenzo di Lorenzo. K. A., Straßburg 1904.

Schmarsow, Das Abendmahl in St. Onofrio zu Florenz, J. preuß. K. V, 1884, S. 267ff. — Derselbe, Peruginos erste Schaffensperiode, A. sächs. G. W. XXXI, 1915. — Broussolle, La jeunesse du Pérugin, Paris 1901. — Knapp, Perugino, Knackfuß-Monogr. 1907. — Bombe, Geschichte der Peruginer Malerei, Berlin 1912, p. 157ff. — Derselbe, Perugino. Klassiker der Kunst XXV, Stuttgart und Berlin 1914. — Über Peruginos Schule vgl. Bombe, Eusebio da S. Giorgio Rep. f. K. 1917, S. 30ff. — Jacobsen, Umbrische Malerei.

Schmarsow, Raffael und Pinturicchio in Siena, Stuttgart 1880. — Derselbe, Bernardino Pinturicchio in Rom, Stuttgart 1882. — Ehrle und Stevenson, Gli affreschi del Pinturicchio nell' Appartamento Gorgio, Rom 1897, 1899. — Steinmann, Pinturicchio, Knackfuß-Monogr. XXXVII. — Boyer d'Agen, L'œuvre de Pinturicchio, Paris 1903. — Bombe, Geschichte der Peruginer Malerei, p. 220ff. — Ricci, Pintoricchio, his life, work and time, London 1902.

A) Marken: Note d'arte marchigiana, Riv. March. illustrata I, 1906, p. 147ff. — Astolfi, Gli antiche centri pittorici delle marche, eb., p. 18ff. — Colasanti, Per la storia dell' arte nelle Marche, A. 1907, p. 412ff. — Mason Perkins, Note sull' Esposizione Arte Marchigiana a Macerata, Rass. VI, 1906, p. 49ff. — Vgl. auch: Rass. VIII, 1908, p. 129ff., 176ff. — Rass. XVI, 1916, p. 265ff. — Ricci, La pittura antica alla mostra di Macerata, Emporium 1906, Vol. XXIII, Februar, p. 99, März p. 200; bedeutende Bibliographie. — L'Esposizione Maceratese d'arte antica. Atti della Deputazione delle Marche III, 1906, p. 48ff. — Lionello Venturi. A traverso le marche, A. 1915, p. 1—28.

Schmarsow, A., Giovanni Santi, Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, II, 1887.

6. Affreschi inediti di Tagliacozzo, A. 1912, p. 371ff. — Il pittore della cattedrale d'Atri, Rass. degli Abruzzi e del Molise, 1912, p. 82ff. — Pittori Aquilini del 400, ib. I, 1912.

Rolfs, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910.

Kapitel IV.

1. Friedlaender, Das Kasino Pius' IV. Kunstgeschichtliche Forschungen, Leipzig 1912. — Patzak, Die Villa Imperiale in Pesaro. (Renaissance und Barockvilla in Italien III.) Leipzig 1908. — Weese, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmuck der Villa Farnesina, Leipzig 1894.

Wölfflin, Die klassische Kunst, 3. Aufl., München 1904. — Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento. Zu Peruzzis Fresken, vgl. Steinmann, Sixtinische Kapelle II, p. 101 ff.

2. Die Literatur ist über keinen einzigen Künstler so weitschichtig und reichhaltig wie über Leonardo, nicht nur in bezug auf die zusammenfassenden Darstellungen, sondern hauptsächlich in Spezialforschungen. Eine sehr gute Übersicht gibt Poggi, L. d. V. La vita di Giorgio Vasari nuovamente commentata e illustrata con 200 tavole, Firenze 1919. — Von Monographien seien genannt: Richter, Leonardo, London 1880. — Derselbe, The literary works of L. d. V. 2 vol., London 1883. — Müller Walde, L. d. V., München, Lebensskizze und Forschungen 1889—1900 (unvollendet). — Séailles, L. d. V. l'artiste et le savant, Paris 1892, 2. Aufl. 1912. — Müntz, L. d. V. l'artiste, le penseur, le savant, Paris 1899. — Solmi, Leonardo, Firenze 1900. — Wolynski, L. d. V., Petersburg 1900, 2. Aufl. 1909 (russisch). Referat von Seydlitz, Archivio storico lombardo 1904, p. 143—161. — Gronau, L. d. V., London 1902. — Horne, The life of L. d. V. by Giorgio Vasari with a Commentary, London 1903. — Mac Curdy, L. d. V., London 1904. — Carotti, Le opere di Leonardo, Bramante, Raffaello, Milano 1905. — Herzfeld, L. d. V. Der Denker, Forscher und Poet, Jena 1906. — v. Seydlitz, L. d. V., der Wendepunkt der Renaissance, Berlin 1909, 2 Bde. — Thiis, L. d. V., Kristiania 1909 (schwedisch); englische Übersetzung mit dem Titel: L. d. V., the florentine Years of Leonardo and Verrocchio, London 1913. — Sirén, L. d. V., Stockholm 1911 (schwedisch); englische Übersetzung unter dem Titel: L. d. V. The artist and the man, London 1916. — Feldhaus, Leonardo der Techniker und Erfinder, Jena 1913. — Malaguzzi-Valeri, F., La corte di Lodovico il Moro, Bramante e Leonardo da Vinci, Milano 1915.

Dokumentensammlungen u. a.: Seydlitz, Regesten zum Leben L. d. V., Rep. f. K. XXXIV, 1911, S. 448—458. — Verga, Raccolta Vinciana 1906, p. 29—69; 1907, p. 89—96; 1912, p. 109—151. — Beltrami, Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di L. d. V. in ordine cronologico, Milano 1919.

Über die Manuskripte Leonardos vgl. Poggi, s. o., p. 47ff. — Die beste Ausgabe des Malerbuchs: L. d. V. Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270. ed. Heinrich Ludwig in Qu. K. XV—XVII, Wien 1882. — Angesichts der Unmöglichkeit, die Einzelforschungen, die namentlich in Zeitschriften verstreut sind, in einem zweckmäßigen Umfang aufzuzählen, sei wiederum auf Poggis Monographie hingewiesen, welche die einschlägige Literatur sowohl im Vasarikommentar als auch in den Erklärungen zu den einzelnen Tafeln zitiert.

3. Knapp, Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco, Halle 1903. — Gamba, Un disegno di F. B. nella raccolta Heseltine, Riv. 1912, VIII, fasc. 1, 2. — Gamba, Disegni di Baccio della Porta, Firenze 1914.

Knapp, Andrea del Sarto. Sammlung der Künstlermonographien von Knackfuß, Bielefeld und Leipzig 1907. — Schmid, A. d. S. Aufsatz in Mus. — Cavalucci C. J., Rass. Bibliografica dell' Arte Ital. VII (1904) p. 117, 173. — Ricci, Un disegno di A. d. S. per la tavola di Poppi, ora nel Pitti, Riv. III, 1905, p. 142. — Schaeffer, Das Florentiner Bildnis, München 1904, S. 149ff.

Jacobsen, Sodoma und das Cinquecento in Siena, K. A., Straßburg 1910.

4. 1. Allgemeines: Passavant, Raphael von Urbino. Deutsche Ausgabe, 3 Bde., Leipzig 1839—58. Französische Ausgabe, 2 Bde., Paris 1860. — Crowe und Cavalcaselle, Raphael. His life and works. 2 Bde., London 1883, 1885. — Muentz, Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps, Paris 1881. Neue Aufl. 1900. — Grimm, Das Leben Raphaels (Kommentar zu Vasari), 2. Aufl., Berlin 1886. — Springer, Raffael und Michelangelo, 3. Aufl., Leipzig 1895. — Klassiker der Kunst I, Neubearbeitung von Gronau, 4. Aufl., Stuttgart 1909. — Fischel, Raphaels Zeichnungen, Berlin I 1913, II 1918. — Venturi, Raffaello, Roma 1920. — Spezielles: Es kann sich dabei selbstredend nur um Erwähnung einiger grundlegender neuer Aufsätze handeln. Ausführliche Bibliographie bei Gronau und Venturi op. cit. — Calzini, Intorno alla prima educazione artistica di Raffaello, Rass. bibl. 1914, p. 83ff. — Dollmayr, Rafaels Werkstätte, J. k. S. XVI, S. 231 ff., Wien 1895. — Ermers, Die Architekturen Rafaels in seinen Fresken, K. A., Straßburg 1909. — Everth, Bildformat und Komposition in Raffaels Stanzen, M. f. K. 1912, S. 224ff. — Fischel, Raffaels erstes Altarbild, die Krönung des heil. Nikolaus von Tolentino, J. preuß. K. XXXIII, 1912, S. 105ff. — Derselbe, Raffaels Lehrer, ib. XXXIV, 1913, S. 89ff. — Gronau, Aus Raffaels Florentiner Tagen, Berlin 1902. — Derselbe, Die Bild-

nisse Raffaels und Leonardos in der Czartoryski-Sammlung in Dresden, Z. f. b. K., N. F. XXVI, 1915, S. 145. — Hoffmann, (in Verbindung mit Amelung und Weege), Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, Zittau 1911. — Liphart, Kritische Gänge und Reiseeindrücke, J. preuß. K. XXXIII, 1912, S. p. 193ff. — Panofsky, Raffael und die Fresken in der Dombibliothek zu Siena, Rep. f. K. XXIII, 1913, S. 267—92. — Pulszky, Beiträge zu Raphaels Studium der Antike, Leipzig 1877. — Ricci, L'incoronazione di S. Nicola da Tolentino, Boll. VI, 1912, p. 329f. — Schlegel, Il primo maestro di Raffaello, Rass. 1911, Heft 4. — v. Schmidt, Über Anordnung und Komposition der Teppiche Raffaels, Z. f. b. K., N. F. XV, 1904, S. 285ff. — Spinazzola, Di tue tavole di R. riuvenute nella Pinacoteca di Napoli, Boll. VI, 1912, p. 337. — Venturi, Disegni di Raffaello avanti la venuta in Roma, A. XIX, 1916, p. 315—353. — Vöge, Raffael und Donatello, Straßburg 1896. — Waldmann, Die Farbenkompositionen in Raffaels Stanzenfresken, Z. f. b. K., N. F. XXV, 1914, S. 20ff., 76ff. — Zappa, Il nuovo Angelo di Raffaello, Boll. VI, 1912, p. 332ff. — Wackernagel, Die Wertschätzung Raffaels, Wissen und Leben II, 1. Sept. 1909.

5. Neuere Literatur. A. Allgemeines: Grimm, Leben Michelangelos, Hannover 1860. — Gotti, Aurelio, Vita di Michelangelo Buonarotti, Firenze 1876. — Symonds, The Life of Michelangelo Buonarotti, London 1893. — Justi, Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig 1900. — Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance, Berlin seit 1902. — Knapp, Michelangelo, Klassiker der Kunst VII, Leipzig und Stuttgart 1906. — Mackowsky, Michelangniolo, Berlin 1908. — Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908. — Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen, Berlin 1908—1913. — Justi, Studien zu Michelangelo, Berlin 1909. — Brinckmann, Barockskulptur, Burger-Brinckmann, Handbuch.

B. Spezielles: Weizsäcker, Das architektonische Problem in den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle. Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag. 1906. — Köhler, Michelangelos Schlachtkarton. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission I, Wien 1907, S. 115ff. — Hettner, Zeichnerische Gepflogenheiten bei Signorelli und Michelangelo, M. f. K. II, 1909, S. 71ff. — Gantner, Zum Schema der sixtinischen Decke Michelangelos, eb. XII, 1919, S. 1ff. — Foratti, L'ignudi della volta della Sistina, A. XXVII, 1919, p. 85ff. — Mâle, L'art réligieux de la fin du moyenage en France, Paris 1908, p. 238ff. — Panofsky, Die sixtinische Decke. Bibliothek der Kunstgeschichte.

Künstlerverzeichnis.

Ortsverzeichnis.

Berichtigungen und Nachträge.

Solche sind durch neue, während und unmittelbar nach Drucklegung dieses Werkes erschienene Werke sowie durch die bis in die jüngste Zeit vorgenommenen Änderungen in den Florentiner Galerien notwendig geworden. Herrn Dr. Gronau verdankt der Verfasser den Hinweis auf einige zu ergänzende oder zu berichtigende Punkte und einige zu ergänzende Literaturnachweise.

Seite 5, Abb. 6 und Seite 151, Abb. 139 sowie Text Seite 150 Abs. 3. Das Altarwerk schmückt seit einiger Zeit wieder den Altar der Sassettikapelle in Sta. Trinità.

Seite 9, Abb. 7. Der Titel hat zu lauten: Jacopo del Sellaio, Trionfo. Fiesole, Museo Bandini.

Seite 14, Abs. 3, letzte Zeile: Eingeklammertes ungültig.

Seite 21, Abs. 4, Zeile 1 lies: 1447 statt 1440.

Seite 30, 31, Zeile 9 von unten bzw. 7 und Zeile 16 von unten lies: Gentile da Fabriano.

Seite 31, Zeile 24 von oben zu ergänzen: Oratorio dell' Annunziata zu Riofreddo. — Zeile 9 von unten: Auf die Zusammenfassung der Literatur über die Brancaccikapelle ist auf Seite 42 hingewiesen. Die restlose Zuschreibung der S. Clemente- und Brancaccifresken hat auch F. Knapp übernommen. (Die künstlerische Kultur des Abendlandes I, S. 398ff.)

Seite 39. Von Gentiles Quaratesi-Altar befindet sich das Mittelstück im Buckingham Palace in London (Burlington Magazine 1905); die 4 Predellen im Vatikan, irrtümlich unter Masaccio ausgeführt (Sirén L'Arte IX, 1906, p. 332).

Seite 41, Zeile 4 von unten lies: „älteren“ statt jüngeren.

Seite 46. Das Mittelstück von Masaccios Pisaner Altar befindet sich seit 1916 in der National Gallery in London. Abb. in Rassegna d'arte VIII, 1908, S. 81 und Arundel Club Portfolio 1910.

Seite 47, Zeile 3 von unten und Abb. 38 lies statt Uffizien: S. Marco.

Seite 64, Abb. 54 statt Sassetta lies: Giovanni di Paolo.

Als Sassettas Hauptwerk gilt ein Franziskusaltar, von dem Bernhard Berenson die Haupttafel besitzt. Vgl. B. Berenson, A Sienese painter of the Franciscan legend, London 1909.

Seite 75. Als Werk (Tafelbild) Castagnos wird außerdem noch die kleine Kreuzigung im Louvre (Nr. 1138) anerkannt; ein Porträt bei P. Morgan dürfte ihm mit Recht zugeschrieben werden.

Seite 79. Durch die von P. Toesca (Rassegna d'arte 1917, S. 1) ermittelte Tatsache, daß der Meister des Carrandschen Triptychons laut Dokument von 1458 Giovanni di Francesco hieß, erledigt sich die Identitätsfrage mit Pesello.

Seite 106, Abs. 4, Zeile 2. Die Zuschreibung von Flügeln und Predellen ist auf Seite 179 berichtigt: Matteo di Giovanni. Vgl. Logan, Due dipinti inediti di Matteo da Siena. Rassegna d'arte V, 1905, S. 49.

Seite 131, Abs. 2, Zeile 3 von unten. Abbildung des vortrefflichen Maria-Magdalena-Bildes in Staggia in Rassegna d'arte V, S. 9.

Seite 139, Abs. 1, letzte Zeile lies: Cianfanini.

Seite 151. Das Epiphaniasbild steht jetzt, mit der Predella vereinigt, in der Galerie des Ospedale.

Seite 154. Die Bemerkung „große Zahl“ korrigiert sich durch Hinweis auf Berenson, Florentine Drawings, der 10 als echt anerkennt.

Seite 155, Abs. 2. Das Epiphaniasbild mit den Mediciporträts wurde für Giovanni Lami, nicht für die Medici gemalt. Horne, Monthly Review Nr. 17, Febr. 1902, S. 133. Rep. f. K. 1902, S. 318.

Seite 157, Abs. 4, Zeile 2: statt „geschenkt" lies: für Bianca Capello gearbeitet.

Seite 158, Abb. 148 lies: Galerie Liechtenstein. Das Werk ist vor einiger Zeit verkauft worden.

Seite 162, Ende von Abs. 1 lies: Wien, Akademie.

Seite 163. Botticellis Minerva mit dem Kentauren befindet sich jetzt in der Uffizien.

Seite 172. Knapps Datierung von Piero di Cosimos Konzeptionsbild in S. Francesco zu Fiesole wird durch Berenson, Florentine drawings I, entkräftet; Inschrift und Datum sind spätere Zufügung.

Seite 181, Zeile 8 von oben. Der heil. Hieronymus des Matteo di Giovanni befindet sich seit etwa 10 Jahren im Fogg Art Museum in Cambridge.

Seite 186, Zeile 27 von oben: statt „Anfänger" lies „Anfänge".

Seite 188, Zeile 11 von unten: statt „Vivariani" lies „Vivarini".

Seite 195, Abs. 3 lies: „Innenwelt, nach edler Harmonie des Ganzen; es blieb" usf.

Seite 211, Abs. 2, Zeile 3 von unten: statt „Untersuchung" lies „Unterscheidung". — Abs. 3, Zeile 8 von oben: statt „seine" lies „ihre".

Seite 212. Solario ist 1502—1506 in den Marken nachweisbar; erst dann dürfte er nach Neapel gekommen sein; er bezeichnet sich selbst als Venetus. — Von Giov. Paolo de Augustini sind jetzt 2 Bilder bekannt: 1. Pietà in Sta. Maria della Porta, Mailand. (Rassegna d'arte XV, 1915, S. 180.) 2. Doppelporträt im Museum von Detroit (ib. XVI, 1916, S. 73).

Zu Seite 213, Zeile 16 ff. Vgl. Betty Kurth, Die Blütezeit der Bildwirkerkunst in Tournai und am burgundischen Hof I. K. S. XXXIV, p. 108 ff. Einleuchtende Darlegung, daß dieses Fresko entgegengesetzte Stilelemente enthält, indem der sizilianische Meister den unmittelbaren Einfluß französisch-burgundischer Kunstwerke erfuhr und vielleicht auch einen nordischen Gehilfen zur Seite hatte. Die archaische Komposition deutet auf eine Teppichvorlage.

Seite 218, Abs. 1, Zeile 16 von unten: statt „Bildseiten" lies „Bildteilen".

Seite 223, Zeile 11 von unten: gemeint ist natürlich der Gewölbespiegel.

Seite 234, Abs. 2, Zeile 1 und Beischrift zur Abbildung: statt „della Grazie" lies „delle grazie".

Seite 236, Beischriften zu Abb. 218 und 219 lies: „Vasari Society".

Seite 229, Abs. 3, Zeile 9 von unten: Laut Bode, Leonardostudien, Berlin 1921 wäre u. a. diese Münchner Madonna, die Verkündigung in den Uffizien, das Londoner Exemplar der Grottenmadonna, sowie die Damenbildnisse der Galerie Liechtenstein in Wien und Czartorisky in Krakau unter die echten Werke Leonardos zu zählen; das Wiener Bildnis würde nach Bodes Ansicht Ginevra dei Benci darstellen. Eine Auseinandersetzung mit diesen Ansichten würde eine so detaillierte Darstellung erfordern, daß im Rahmen dieses Handbuches darauf verzichtet werden mußte.

Seite 244, Beischrift zu Abb. 226 und S. 245, Zeile 5 von oben lies: Wien, Staatsgalerie (ehemals Hofmuseum).

Seite 248. Die Fresken im Konservatorpalast sind neuerdings als Arbeiten des Jacopo Ripanda erwiesen. (Fiocco in L'arte 1921, Lief. 1 und 2.)

Seite 250, Zeile 11 von unten: statt „dies" lies „das".

Seite 252, Zeile 4 von unten: statt „klarzufassen" lies „klarlegen".

Seite 255, Schluß des ersten Abs. lies: geführter Mantelkontur.

Seite 259, Zeile 3 von unten: statt „jeder" lies „jener".

Seite 267, Zeile 23 von unten: statt „Joseph" lies „Johannes".

Seite 278, Zeile 6 von oben: statt „Fertigkeit" lies „Festigkeit".

Seite 281, Zeile 4 von unten: statt „heftigen" lies „kräftigen".

Seite 284, Zeile 2 ergänze: nach ihrem plastischen Wert.

Seite 288, 299 Über- und Beischriften: statt Jgundi lies „Ignudi".

Seite 289, Zeile 16 von oben: statt „Goldmangels" lies „Geldmangels".

Zum

Literaturverzeichnis

mögen noch folgende teils ältere, teils neuere Werke Erwähnung finden.

Allgemeines: B. Berenson, The florentine painters of the renaissance. New York, London 1899. — Derselbe, The central italian painters of the renaissance. New York 1899. — J. Lermolieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig 1880. — Derselbe, Kunstkritische Studien über die italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom. Leipzig 1890. — Derselbe, Kunstkritische

Studien über italienische Meister. Die Galerien zu München und Dresden. Leipzig 1891. — Derselbe, Die Galerie zu Berlin. Herausgeg. von G. Frizzoni. Leipzig 1893. — Neben der deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle sei auch die italienische bis Band VIII von Cavalcaselle selbst durchgearbeitete Neuausgabe sowie die neue englische (von L. Douglas und T. Borenius besorgt) erwähnt. — Friedrich Knapp, Die künstlerische Kultur des Abendlandes I. 1922.

Zu Kap. I. Der Nachweis der Entstehungszeit der Fresken in der Spanischen Kapelle ist geleistet durch P. Jnnocente Taurisano. Il Rosario, Anno XXXIII Serie. Vol. III. Gennaio Febbraio Aprile 1916. Der Kontrakt für die Fresken am 30. XII. 1365 geschlossen.

Zu Kap. II. Zu dem Seite 21, zweitletzter Absatz genannten Hauptwerk über Masolino seien noch erwähnt: Rassegna d'arte VII (1907) p. 184; XI (1911) p. 111ff.; XVI (1916) p. 207; Bollettino d'arte 1914, p. 175. — Literatur über Fra Filippo Lippi: Rassegna d'arte VIII (1908) p. 43. — Bollettino d'arte XI, p. 105. — Rivista d'arte IV, p. 39.

Zur Perspektive vgl. Georg Wolff, Mathematik und Malerei, Mathm. Bibliothek Nr. 20/1. 1916. — H. Wieleitner, zur Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen und der malerischen Perspektive. Rep. f. K. XVII p. 249 ff.

Zu Paolo Uccello. Referat von Gronau in Rep. f. K. 1902, p. 318 über Horne's Artikel über die 3 Schlachtenbilder in Monthly Review Oktober 1901.

Zu Castagno. Horne, Andrea del Castagno. The Burlington Magazine VII (1905) p. 66ff. und 222ff. — Rassegna d'arte XIII (1913) p. 49. — Emporium XXI (1905) p. 114. (Gute Zusammenfassung durch Giglioli.

Zu Domenico Veneziano. Zusammenstellung der Literatur bei Laudedeo Testi, Storia della pittura Veneziana II, p. 420.

Zu Leonardo da Vinci. Lionello Venturi, La critica e l'arte di L. d. V. Bologna o. J. Band I der Pubblicazioni dell' istituto di studi Vinciani in Roma. Adolfo Venturi, L. d. V., als Band II der gleichen Serie.

Zu Andrea del Sarto. F. die Pietro, Disegni di A. d. S. negli Uffizi. Siena 1910. — Über Puligo, C. Gamba, Di alcuni ritratti di Domenico Puligo. Rivista d'arte VI, p. 277ff.

Zu Sodoma. Cust, R. H. H. Giov. Antonio Bazzi hitherto usually styled Sodoma. London 1906.

Zu Raffael. O. Fischel, Raffaels Zeichnungen III. Berlin 1922.

Inhaltsverzeichnis.








BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 00688 6045